ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

О ТЕОРИИ ПРОЗЫ



ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

О ТЕОРИИ ПРОЗЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ФЕДЕРАЦИЯ»
МОСКВА — 1929

«Мосполиграф»
14-я типография
Варгунихина гора, 8.
Фосп. № 258
Главлит № А 34501.
Тираж 3.000.
Зак. № 1280.

Second Ardis reprint, 1985

Ardis Publishers
2901 Heatherway
Ann Arbor, Michigan 48014 USA

ISBN 0-88233-997-4 (clothbound)
ISBN 0-88233-004-7 (paperback)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Совершенно ясно, что язык находится под влиянием социальных отношений.

У Глеба Успенского есть очерк, в котором показано, как рыболовческая ватага создает свой быт и придумывает названия для созвездия «из-за сига». Они ловят сигов ночью, и звезды им нужны для указания направления.

В языке скотоводов вы найдете всегда много слов, обозначающих такие особенности, масти животных, которые не могут быть даже точно переведены.

Но слово все же не тень.

Слово — вещь. И изменяется слово по своим словесным законам, связанным с физиологией речи и т. д.

Если в каком-нибудь языке название панцырного нагрудника становится названием груди человека, то, конечно, это можно понять исторически. Но изменения слова не будут происходит параллельно изменению форм нагрудника, и, конечно, слово может пережить явление, первоначально создавшее его.

Я занимаюсь в теории литературы исследованием внутренних законов ее. Если провести заводскую параллель,

то я интересуюсь не положением мирового хлопчатобумажного рынка, не политикой трестов, а только номерами пряжи и способами ее ткать.

Поэтому вся книга посвящена целиком вопросу об изменении литературных форм.

ИСКУССТВО, КАК ПРИЕМ

«Искусство — это мышление образами». Эту фразу можно услышать и от гимназиста, она же является исходной точкой для ученого филолога, начинающего создавать в области теории литературы какое-нибудь построение. Эта мысль вросла в сознание многих; одним из создателей ее необходимо считать Потебню: «без образа нет искусства, в частности поэзии», говорит он (З. п. т. сл. стр. 83). «Поэзия, как и проза, есть прежде всего и главным образом известный способ мышления и познания», говорит он в другом месте (З. п. т. сл. стр. 97).

Поэзия есть особый способ мышления, а именно способ мышления образами; этот способ дает известную экономию умственных сил, «ощущенье относительной легкости процесса», и рефлексом этой экономии является эстетическое чувство. Так понял и так резюмировал, по всей вероятности верно, ак. Овсянико-Куликовский, который, несомненно, внимательно читал книги своего учителя. Потебня и его многочисленная школа считают поэзию особым видом мышления — мышления при помощи образов, а задачу образов видят в том, что при помощи их сводятся в группы разнородные предметы и действия и объясняется неизвестное через известное. Или, говоря словами Потебни: «Отношение образа к объясняемому: а) образ есть постоянное сказуемое к переменчивым подлежащим — постоянное средство аттракции изменчивых апперципируемых... b) образ есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое» (стр. 314), т. е. «так как цель образности есть приближение значения образа к нашему

пониманию, и так как без этого образность лишена смысла, то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им» (стр. 291).

Интересно применить этот закон к сравнению Тютчева зарниц с глухонемыми демонами, или к Гоголевскому сравнению неба с ризами господа.

«Без образа нет искусства». «Искусство—мышление образами». Во имя этих определений делались чудовищные натяжки; музыку, архитектуру, лирику тоже стремились понять, как мышление образами. После четверть-векового усилия ак. Овсянико-Куликовскому, наконец, пришлось выделить лирику, архитектуру и музыку в особый вид безобразного искусства—определить их как искусства лирические, обращающиеся непосредственно к эмоциям. И так оказалось, что существует громадная область искусства, которое не есть способ мышления; одно из искусств, входящих в эту область—лирика (в тесном смысле этого слова), тем не менее вполне подобна «образному» искусству: так же обращается со словами и, что всего важнее,—искусство образное переходит в искусство безобразное совершенно незаметно, и восприятия их нами подобны.

Но определение: «искусство—мышление образами», а значит (пропускаю промежуточные звенья всем известных уравнений), искусство есть создатель символов прежде всего,—это определение устояло, и оно пережило крушение теории, на которой было основано. Прежде всего, оно живо в течении символизма. Особенно у теоретиков его.

Итак, многие все еще думают, что мышление образами, «пути и тени», «борозды и межи», есть главная черта поэзии. Поэтому эти люди должны были бы ожидать, что история этого, по их словам, «образного» искусства будет состоять из истории изменения образа. Но оказывается, что образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они не изменяясь. Образы—«ничьи», «божьи». Чем больше уясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизмененными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности гораздо больше

к расположению образов, чем к созданию их. Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими.

Образное мышление не есть, во всяком случае, то, что объединяет все виды искусства или даже только все виды словесного искусства, образы не есть то, изменение чего составляет сущность движения поэзии.

Мы знаем, что часты случаи восприятия, как чего-то поэтического, созданного для художественного любования, таких выражений, которые были созданы без расчета на такое восприятие; таково, например, мнение Анненского об особой поэтичности славянского языка, таково, например, и восхищения Андрея Белого приемом русских поэтов 18 века помещать прилагательные после существительных. Белый восхищается этим как чем-то художественным, или точнее—считая это художеством—намеренным, на самом деле это общая особенность данного языка (влияние церковно-славянского). Таким образом, вещь может быть: 1) создана, как прозаическая и воспринята, как поэтическая, 2) создана, как поэтическая и воспринята, как прозаическая. Это указывает, что художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались, как художественные.

Вывод Потебни, который можно формулировать: поэзия = образности, создал всю теорию о том, что образность = символичности, способности образа становиться постоянным сказуемым при различных подлежащих (вывод, влюбивший в себя, в силу родственности идей, символистов — Андрея Белого, Мережковского с его «Вечными спутниками», и лежащий в основе теории символизма). Этот вывод отчасти вытекает из того, что Потебня не различал язык поэзии от языка прозы. Благодаря этому он не обратил внимания на то, что существуют два вида образа: образ, как практическое средство мышления, средство объединять в группы вещи, и образ поэтический—средство усиления впечатления. Поясняю примером. Я иду по улице и вижу, что идущий впереди меня человек в шляпе выронил пакет. Я окликаю его: «эй,

шляпа, пакет потерял!» Это пример образа —тропа чисто прозаического. Другой пример. В строю стоят несколько человек. Взводный, видя, что один из них стоит плохо, не по-людски, говорит ему: «эй, шляпа, как стоишь!». Это образ—троп поэтический. (В одном случае слово шляпа была метонимией, в другом метафорой. Но обращаю внимание не на это). Образ поэтический—это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ, он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения ощущения вещи (вещами могут быть и слова, или даже звуки самого произведения), но поэтический образ только внешне схож с образом-басней, образом-мыслью, например (Овсянико-Куликовский «Язык и искусство»), к тому случаю, когда девочка называет круглый шар арбузиком. Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура или арбузик вместо головы есть только отвлечение от предмета одного из их качеств и ничем не отличается от голова = шару, арбуз = шару. Это—мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией.

Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель»... (Философия слога). «Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее, конечно, было бы безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесообразно, т. е. с сравительно наименьшей затратой сил. или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом» (Р. Авенариус). Одной ссылкой на общий закон экономии душевных сил отбрасывает Петражицкий попавшую

поперек дороги его мысли теорию Джемса о телесной основе аффекта. Принцип экономии творческих сил, который так соблазнителен, особенно при рассмотрении ритма, признал и Александр Веселовский, который договорил мысль Спенсера: «Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов». Андрей Белый, который в лучших страницах своих дал столько примеров затрудненного, так сказать, спотыкающегося ритма и показавший (в частном случае, на примерах Баратынского) затрудненность поэтических эпитетов, тоже считает необходимым говорить о законе экономии в своей книге, представляющей собой героическую попытку создать теорию искусства на основе непроверенных фактов из устаревших книг, большого знания приемов поэтического творчества и на учебнике физики Краевича по программе гимназий.

Мысли об экономии сил, как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, т.-е. верные в применении к языку «практическому»,—эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний. Указание на то, что в поэтическом японском языке есть звуки, не имеющиеся в японском практическом, было чуть ли не первым фактическим указанием на несовпадение этих двух языков. Статья Л. П. Якубинского об отсутствии в поэтическом языке закона расподобления плавных звуков и указанная им допустимость в языке поэтическом трудно-произносимого стечения подобных звуков является одним из первых, научную критику выдерживающих [1], фактических указаний на противоположность (хотя бы, скажем пока, только в этом случае) законов поэтического языка законам языка практического [2].

Поэтому приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных законов.

Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так, уходят, например, в среду бессозна-

[1] Сборн. по теор. поэтич. яз.: Выпуск первый, стр. 38.
[2] Сборн. по теор. поэтич. яз.: Выпуск. второй, стр. 13—21.

тельно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом. Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами. В быстрой практической речи слова не выговариваются, в сознании едва появляются первые звуки имени. Погодин (Язык, как творчество, стр. 42) приводит пример, когда мальчик мыслил фразу: «Les montagnes de la Suisse sont belles» в виде ряда букв: L, m, d, l, S, s, b.

Это свойство мышления не только подсказало путь алгебры, но даже подсказало выбор символов (буквы и именно начальные). При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании; именно таким восприятием прозаического слова объясняется его недослушанность (см. ст. Л. П. Якубинского), а отсюда недоговоренность (отсюда все обмолвки). При процессе алгебраизации, обавтоматизации вещи, получается наибольшая экономия воспринимающих сил: вещи или даются одной только чертой своей, например, номером, или выполняются как бы по формуле, даже не появляясь в сознании.

«Я обтирал в комнате и, обходя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что, если я обтирал и забыл это, т.-е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видал или видел, но бессознательно; если целая сложная жизнь многих происходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была». (Запись из дневника Льва Толстого 29 фев-

раля 1897 года. Никольское. «Летопись». декабрь 1915, стр. 354).

Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны.

«Если целая сложная жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была».

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.

Жизнь поэтического (художественного) произведения—от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему, от Дон-Кихота — схоласта и бедного дворянина, полусознательно переносящего унижение при дворе герцога,—к Дон-Кихоту Тургенева, широкому, но пустому, от Карла Великого к имени «короля»; по мере умирания произведения и искусства оно ширеет, басня символистичнее поэмы, а пословица—басни. Поэтому и теория Потебни меньше всего противоречила сама себе при разборе басни, которая и была исследована Потебней с его точки зрения до конца. К художественным «вещным» произведениям теория не подошла, а потому и книга Потебни не могла быть дописана. Как известно, «Записки по теории словесности» изданы в 1905 году, через 13 лет после смерти автора.

Потебня сам из этой книги вполне обработал только отдел о басне[1].

Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим[2]. Поэтому мы не можем ничего сказать о ней.—Вывод вещи из автоматизма восприятия совер-

[1] Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков. 1914 г.

[2] Виктор Шкловский «Воскрешение слова». 1914 г.

шается в искусстве разными способами; в этой статье я хочу указать один из тех способов, которыми пользовался почти постоянно Л. Толстой—тот писатель, который, хотя бы для Мережковского, кажется дающим вещи так, как он их сам видит, видит до конца, но не изменяет.

Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай—как в первый раз происшедший, при чем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. Привожу пример. В статье «Стыдно» Л. Н. Толстой так остраняет понятие сечения: «людей, нарушивших законы, оголять, валить на пол и бить прутьями по заднице», через несколько строк: «стегать по оголенным ягодицам». К этому месту есть примечание: «И почему, именно этот глупый, дикий способ причинения боли, а не какой-нибудь другой: колоть иголками плечо или другое какое-либо место тела, сжимать в тиски руки или ноги, или еще что-нибудь подобное». Я извиняюсь за тяжелый пример, но он типичен, как способ Толстого добираться до совести. Привычное сечение остранено и описанием и предложением изменить его форму, не изменяя сущности. Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев (Холстомер) рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием.

Вот как она восприняла институт собственности (т. III, изд. 1886 г., 547 стр.).

«То, что они говорили о сечении и о христианстве, я хорошо понял, но для меня совершенно было темно тогда, что такое значили слова: своего, его жеребенка, из которых я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшим. В чем состояла эта связь, я никак не мог понять тогда. Только гораздо уже после, когда меня отделили от других лошадей, я понял, что это значило. Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека. Слова «моя лошадь» относились ко мне, живой лошади, и казались мне так же странны, как слова «моя земля», «мой воздух», «моя вода».

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я, не переставая, думал об этом, и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать чего-нибудь, сколько возможность говорить о разных

предметах условленные между ними слова. Таковы слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил: мое. И тот, кто про наибольшее число вещей, по этой условленной между ними игре, говорит: мое, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю, но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какою-нибудь прямою выгодою, но это оказалось несправедливым.

Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не те, которые называли меня своей лошадью, а кучера, коновалы, и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие мое не имеет никакого другого основания, кроме низкого и животного людского инстинкта, называемого ими чувством или правом собственности. Человек говорит: «дом мой», и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: «моя лавка», «моя лавка сукон», например, и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть в его лавке.

Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других называют своими, а никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло.

Есть люди, которые женщин называют своими женщинами или женами; а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими.

Я убежден теперь, что в этом и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уже о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим в лестнице живых существ выше, чем люди; деятельность людей, по крайней мере тех, с которыми я был в сношениях, руководима словами, наша же делом».

В конце рассказа лошадь уже убита, но способ рассказа, прием его не изменен: «Ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились.

А как уже 20 лет всем в великую тяжесть было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей. Никому уже он давно был не нужен, всем уже давно он был в тягость; но все-таки мертвые, хоронящие мертвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хороший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый, хороший гроб

с новыми кисточками на 4-х углах, потом положить этот новый гроб в другой—свинцовый, и везти его в Москву, и там раскопать давнишние людские кости, и именно туда спрятать это гниющее, кишащее червяками, тело в новом мундире и в вычищенных сапогах, и засыпать все землею».

Таким образом, мы видим, что в конце рассказа прием применен и вне его случайной мотивировки.

Таким приемом описывал Толстой все сражения в «Войне и Мире». Все они даны как, прежде всего, странные. Не привожу этих описаний, как очень длинных —пришлось бы выписать очень значительную часть 4-томного романа. Так же описывал он салоны и театр.

«На сцене были ровные доски по середине, с боков стояли крашеные картины, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамейке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песнь, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером, и стал петь и разводить руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолчали, загремела музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять также, чтобы начать свою партию вместе с нею. Они пропели вдвоем, а все в театре стали хлопать и кричать, а мужчины и женщины на сцене, которые изображали влюбленных, стали улыбаясь и разводя руками, кланяться.

Во втором акте были картины, изображающие монументы, и были дыры в полотне, изображающие луну, и абажуры на рамке подняли, и стали играть в басу трубы и контрабасы, и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то в роде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колени и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей».

Так же описан третий акт:

«. . . . .Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы и аккорды уменьшенной септимы, и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавес опустился».

В четвертом акте:

«Был какой-то чорт, который пел, махая руками до тех пор, пока не выдвинули под ним доски, и он не опустился туда».

Так же описал Толстой город и суд в «Воскресенье». Так описывает он в «Крейцеровой сонате» брак. «Почему, если у людей сродство душ, они должны спать вместе». Но прием остранения применялся им не только с целью дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно.

«Пьер встал от своих новых товарищей и пошел между костров на другую сторону дороги, где, ему сказали—стоят пленные солдаты. Ему хотелось поговорить с ними. На дороге французский часовой остановил его и велел воротиться. Пьер вернулся, но не к костру к товарищам, а к отпряженной повозке, у которой никого не было. Он, поджав ноги и опустив голову, сел на холодную землю у колеса повозки и долго неподвижно сидел думая. Прошло более часа. Никто не тревожил Пьера. Вдруг он захохотал своим толстым, добродушным смехом так громко, что о разных сторон с удивлением оглянулись люди на этот странный, очевидно, смех.

Ха, ха, ха, смеялся Пьер. И он заговорил сам с собою: не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. Меня. Меня—мою бессмертную душу. Ха, ха, ха, смеялся он с выступившими на глазах слезами...

Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я», думал Пьер. «И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками». Он улыбнулся и пошел укладываться спать к своим товарищам.

Всякий, кто хорошо знает Толстого, может найти в нем несколько сот примеров по указанному типу. Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста привел к тому, что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение; получилось что-то странное, чудовищное, искренно принятое многими, как богохульство, больно ранившее многих. Но это был все тот же прием, при помощи которого Толстой воспринимал и рассказывал окружающее. Толстовские восприятия расшатали веру Толстого, дотронувшись до вещей, которых он долго не хотел касаться.

Прием остранения не специально толстовский. Я вел его описание на толстовском материале из соображений чисто практических просто потому, что материал этот всем известен.

Теперь, выяснив характер этого приема, постараемся приблизительно, определить границы его применения. Я лично считаю, что остранение есть почти везде, где есть образ.

То-есть, отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно формулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание «виденья» его, а не «узнаванья».

Но наиболее ясно может быть прослежена цель образности в эротическом искусстве.

Здесь обычно представление эротического объекта, как чего-то, в первый раз виденного. У Гоголя в «Ночь перед Рождеством»:

«Тут он подошел к ней ближе, кашлянул, усмехнулся, дотронулся пальцами ее обнаженной, полной руки и произнес с таким видом, в котором выказывалось и лукавство, и самодовольствие:

— А что это у вас, великолепная Солоха?—И, сказавши это, отскочил он несколько назад.

— Как что? рука, Осип Никифорович!—отвечала Солоха.

— Гм! рука! Хе, хе, хе!—произнес сердечно довольный своим началом дьяк и прошелся по комнате.

— А это что у вас, дражайшая Солоха?—произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею и таким же порядком отскочив назад.

— Будто не видите, Осип Никифорович!—отвечала Солоха:—шея, а на шее монисто.

— Гм! на шее монисто! Хе, хе, хе!—и дьяк снова прошелся по комнате, потирая руки.

— А это что у вас, несравненная Солоха?..—Неизвестно, к чему бы теперь притронулся дьяк своими длинными пальцами...»

У Гамсуна в «Голоде»:

«Два белых чуда виднелись у нее из-за рубашки».

Или эротические объекты изображаются иносказательно, при чем здесь цель явно не «приблизить к пониманию».

Сюда относится изображение половых частей, в виде замка и ключа (например, в «Загадки Русского Народа» Д. Садовников. С.П.Б. № 102—107), в виде приборов для тканья (там же, 588—591), лука и стрелы, кольца и свайки, как в былине о Ставре (Рыбников 30).

Муж не узнает жены, переодетой богатырем. Она загадывает:

«Помнишь, Ставер, памятуешь ли,
«Как мы маленьки на улицу похаживали,
«Мы с тобою сваечкой поигрывали:

«Твоя-то была сваечка серебряная,
«А мое колечко позолоченное?
«Я-то попадывал тогды-сегды,
«А ты-то попадывал всегды-всегды».
Говорит Ставер, сын Годинович,
— Что я с тобой сваечкой не игрывал!
Говорит Василиса Микулична, «де
«Ты помнишь ли, Ставер, да памятуешь ли,
«Мы ведь вместе с тобой в грамоты учибися:
«Моя была чернильница серебряная,
«А твое было перо позолочено?
«А я-то помакивал тогды-сегды
«А я-то помакивал всегды-всегды?»

В другом варианте былины дана и разгадка:

Тут грозен посол Васильюшка
Вздымал свои платья по самый пуп.
И вот молодой Ставер, сын Годинович,
Признавал кольцо позолоченное...

(Рыбникив 171).

Но остранение не только прием эротической загадки—эвфемизма, оно—основа и единственный смысл всех загадок. Каждая загадка представляет собой или рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но, обычно, при рассказывании о нем не применяющимися, (тип «два конца, два кольца, посередине гвоздик»), или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание. «Тон да тонок?» (пол и потолок) (Д. Садовников, 51) или — «Слон да кондрик?» (заслон и конник) (там же, 177).

Остранением являются и эротические образы—не загадки; например, все шансонетные «крокетные молотки», «аэропланы», «куколки», «братишки» и т. п.

В них есть общее с народным образом топтания травы и ломания калины.

Совершенно ясен прием остранения в широко распространенном образе—мотиве эротической позы, в которой медведь и другие животные (или чорт, другая мотивировка неузнавания) не узнают человека («Бесстрашный барин». Великорусские сказки. Записки Имп. Русс. Геогр. Общ. Том XLII № 52. Белорус. Сборн. Романова. № 84. «Справядливый солдат», стр. 344).

Очень типично неузнавание в сказке № 70 из «Великорусские сказки Пермской губернии», сбор. Д. С. Зеленина.

«Мужик пахал поле на пегой кобыле. Приходит к нему медведь и спрашивает: «дядя, хто тебе эту кобылу пегой сделал?»—«Сам пежил».—«Да как?»—«Давай и тебя сделаю!?»—Медведь согласился. Мужик связал ему ноги веревкой, снял с сабана сошник, нагрел его на огне и давай прикладывать к бокам: горячим сошником опалил ему шерсть до мяса, сделав пеганым. Развезал,—медведь ушел, немного отошел, лег под дерево, лежит.—Прилетела сорока к мужику клевать на стане мясо. Мужик поймал ее и сломал ей одну ногу. Сорока полетела и села на то самое дерево, под которым лежит медведь.—Потом прилетел после сороки на стан к мужику паук (муха большая) и сел на кобылу, начал кусать. Мужик поймал паука, взял—воткнул ему в задницу палку и отпустил. Паук полетел и сел на то же дерево, где сорока и медведь. Сидят все трое.—Приходит к мужику жена, приносит в поле обед. Пообедал мужик с женой на чистом воздухе, начал валить ее на пол. Увидал это медведь и говорит сороке с пауком: «батюшки! мужик опять ково-то хотит пежить».—Сорока говорит: «нет, кому-то ноги хотит ломать». Паук: «нет палку в задницу кому-то хотит заткнуть.»

Одинаковость приема данной вещи с приемом «Холстомера», я думаю, видна каждому.

Остранение самого акта встречается в литературе очень часто; например, Декамерон: «выскребывание бочки», «ловля соловья», «веселая шерстобитная работа», последний образ не развернут в сюжет. Так же часто остранение применяется при изображении половых органов.

Целый ряд сюжетов основан на таком «неузнавании», например, Афанасьев—«Заветные сказки»—«Стыдливая барыня»: вся сказка основана на неназывании предмета своим именем, на игре в неузнавание. То же у Ончукова—«Бабье пятно», сказка 525, то же в «Заветных сказках»—«Медведь и заяц». Медведь и заяц чинят «рану».

К приему остранения принадлежат и построения типа «пест и ступка» или «дьявол и преисподняя» (Декамерон).

Об остранении в психологическом параллелизме я пишу в своей статье о сюжетосложении.

Здесь же повторяю, что в параллелизме важно ощущение несовпадения при сходстве.

Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, т.-е. своеобразное семантическое изменение.

Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем вйдение его представляет цель творца и оно «искусственно» создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, при чем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условиям и удовлетворяет «поэтический язык». Поэтический язык по Аристотелю должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древне-болгарский, как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному. Сюда же относятся столь широко распространенные архаизмы поэтического языка, затруднения языка dolce stil nuovo (XII), язык Арно Даниеля с его темным стилем и затруденными (harte) формами, полагающими трудности при произношении (Diez. Leben und Werke der Troubadour, стр. 213). Л. Якубинский в своей статье доказал закон затруднения для фонетики поэтического языка в частном случае повторения одинаковых звуков. Таким образом, язык поэзии—язык трудный, затрудненный, заторможенный. В некоторых частных случаях язык поэзии приближается к языку прозы, но это не нарушает закона трудности.

Ее сестра звалась Татьяна.
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно осветим.

—писал Пушкин. Для современников Пушкина привычным поэтическим языком был приподнятый стиль Державина, а стиль Пушкина, по своей (тогдашней) тривиальности, являлся для них неожиданно трудным. Вспомним ужас современников Пушкина по поводу того, что выражения его так площадны. Пушкин употреблял просторечие как особый прием остановки внимания, именно так, как употребляли вообще русские

слова в своей обычно французской речи его современники (см. примеры у Толстого: «Война и мир»).

Сейчас происходит еще более характерное явление. Русский литературный язык, по происхождению своему для России чужеродный, настолько проник в толщу народа, что уровнял с собой многое в народных говорах, зато литература начала проявлять любовь к диалектам (Ремизов, Клюев, Есенин и другие, столь же неравные по талантам и столь же близкие по языку, умышленно провинциальному) и варваризмам (возможность появления школы Северянина). От литературного языка к литературному же «Лесковскому» говору переходит сейчас и Максим Горький. Таким образом, просторечие и литературный язык обменялись своими местами (Вячеслав Иванов и многие другие). Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового, специально поэтического языка; во главе этой школы, как известно, стал Владимир Хлебников. Таким образом, мы приходим к определению поэзии, как речи заторможенной, кривой. Поэтическая речь—речь-построение. Проза же—речь обычная: экономическая, легкая, правильная (dea prosae,—богиня правильных, нетрудных родов, «прямого» положения ребенка). Подробнее о торможении, задержке, как об общем законе искусства, я буду говорить уже в статье о сюжетосложении.

Но позиция людей, выдвигающих понятие экономии сил, как чего-то существующего в поэтическом языке и даже его определяющего, кажется на первый взгляд сильной в вопросе о ритме. Кажется совершенно неоспоримым то толкование роли ритма, которое дал Спенсер: «Неравномерно наносимые нам удары заставляют нас держать мускулы в излишнем, порой ненужном, напряжении, потому что повторения удара мы не предвидим; при равномерности ударов мы экономизируем силу». Это, казалось бы, убедительное замечание страдает обычным грехом—смешением законов языка поэтического и прозаического. Спенсер в своей «Философии стиля» совершенно не различал их, а между тем возможно, что существуют два вида ритма. Ритм прозаический, ритм рабочей песни, дубинушки, с одной стороны заменяет команду при необходимости: «ухнуть разом», с другой стороны облегчает работу, автоматизируя ее. И действительно, итти под музыку легче,

чем без нее, но итти легче и под оживленный разговор, когда акт ходьбы уходит из нашего сознания. Таким образом, ритм прозаический важен как фактор автоматизирующий. Но не таков ритм поэзии. В искусстве есть «ордер», но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в ритме прозаическом — нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались. Они представляют собою сегодняшнюю задачу теории ритма. Можно думать, что систематизация эта не удастся; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема. Но я не касаюсь более подробно вопросов ритма; им будет посвящена особая книга.

СВЯЗЬ ПРИЕМОВ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ С ОБЩИМИ ПРИЕМАМИ СТИЛЯ

«Зачем ходить по веревке, да еще приседать через каждые четыре шага?»—так говорил Салтыков-Щедрин о стихах. Всякому, на искусство глядящему, кроме людей, отравленных непродуманной теорией о ритме, как организационном факторе работы, понятен этот вопрос. Кривая, трудная поэтическая речь, делающая поэта косноязычным, странный, необычный лексикон, необычная расстановка слов — чем вызвано это?— Зачем король Лир не узнает Кента? почему Кент и Лир не узнают Эдгара?—так спрашивал, удивляясь законам Шекспировской драмы, Толстой—Толстой, великий своим умением видеть вещи и удивляться им. Зачем узнавание в пьесах Менандра, Планта и Теренция совершается в последних актах, хотя зрители предчувствуют кровное родство борющихся; и автор иногда даже сам предупреждает о том в прологе? Почему мы в танце видим просьбу после согласия? Что развело и разбросало по свету Глана и Эдварду в «Пане» Гамсуна, хотя они любили друг друга? Почему Овидий, создавая из любви «искусство любви», советовал не торопиться в наслаждении? Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад—дорога искусства. Слово подходит к слову, слово ощущает слово, как щека щеку. Слова разнимаются, и вместо единого комплекса — автоматически произносимого слова, выбрасываемого как плитка шоколада из автомата,— рождается слово-звук, слово-артикуляционное движение. И танец — это ходьба, которая

ощущается; еще точнее — ходьба, которая построена так, чтобы ощущаться. И вот—мы пляшем за плугом; это оттого, что мы пашем,—но пашни нам не надо.

Есть в старых греческих книгах... Некий царевич на своей свадьбе так увлекся танцем, что сбросил одежду и стал нагим танцовать на руках. Рассерженный царь—отец невесты—закричал ему: «Царевич, ты протанцовал свою свадьбу!»— «Я пренебрегаю этим»,—ответил царевич, стоя вверх ногами и продолжая свой танец.

ОБ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ

Этнографическая школа, крупнейшим представителем которой у нас являлся А. Н. Веселовский, создавая поэтику сюжетов, пришла к следующему выводу: прежде всего необходимо разграничить понятия сюжета и мотива.

«а) Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно отвечающую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) так называемые Legendes des origines, представление солнца — оком, солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т. д.; 2) бытовые положения: увоз девушки—жены (эпизод народной свадьбы), ростана (в сказках) и т. п.

b) Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения—мотивы, примеры:

1) Сказки о солнце (и его матери, греческая и малайская легенда о солнце-людоеде).

2) Сказки об увозе. Чем сложнее комбинация мотивов (как песня, комбинация стилистических мотивов), чем она нелогичнее, и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникали путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о заимствовании в историческую пору сюжета, сложив-

шегося у одной народности, другой». (Собр. соч. Веселовского, изд. Академии Наук, том II, вып. 1, стр. 11).

«. . . . если в различных народных средах мы встречаем формулу с одинаковой, случайной последовательностью *в* (*а*—*вв*[1], *в*[2] и т. д.), такое сходство нельзя безусловно сменить сходным процессам психики; если таких *в* будет 12, то, по расчету Джекобса (Folklore, III, стр. 76), вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1 : 479,001,599, и мы в праве говорить о заимствовании кем-то у кого-то» (там же, стр. 4).

Но совпадение сюжетов встречается и там, где нельзя предположить заимствования, напр.: сказка североамериканских индейцев о том, как птицы выбирали себе царя, и выбранной при помощи хитрости оказалась самая маленькая,— весьма сходна с европейской сказкой на ту же тему (Клингер); так же сходна одна занзибарская сказка со сказкой Гримма № 15 (Веселовский, т. II, вып. I, стр. 19).

Особенно замечательна Потанинская параллель между историей Бата и жены Анупу (египетская повесть о двух братьях) и тюркской сказкой об Идиге (Восточные мотивы, стр. 628).

Отмечаю, что промежуток между записями этих двух сказок около четырех тысяч лет. Правда, в таких случаях прибегают к гипотезе, что сказка занесена колонистами, но объяснение это слишком напоминает предположение Вольтера, что окаменевшие морские раковины на Альпийских горах занесены туда пилигриммами. Кроме того, совершенно непонятно, почему при заимствовании должна сохраняться случайная последовательность мотивов. При свидетельских показаниях, именно последовательность событий сильнее всего искажается. Кроме того, сказка, даже оставаясь в одной языковой среде, вовсе не отличается такой устойчивостью своего текста.—«Послушаем сказчика. У хорошего—слова так и нижутся, как бисер, слышен даже ритм, целые стихи. Но это в тех сказках, которые он натвердил, часто рассказывал. Ритм случайный, стихи—явно из обычных былинных оборотов. Заставьте его повторить, он многое передаст другими словами. Спросите, не знает ли той же сказки кто-нибудь другой,—он укажет вам на однодеревенца, Имярек. Имярек вместе с ним слышал от такого-то старика или перехо-

жего. Вы просите Имярека рассказать ту же сказку, она передается не только другим языком, другим складом речи, но иногда другим ладом. Один вводит или сохраняет жалостные подробности, другой вносит или удерживает насмешливый взгляд на иные эпизоды, третий выбирает или прилаживает из другой сказки (или из общего всему люду сказчиков склада, о чем после) иную развязку, появляются новые лица, новые похождения. Вы ведете с ним далее расспросы, как научился он сказке: на Ладожском или Онежском озере ловил он рыбу, на пристанище, на фатере или у костра, у него было слышано много сказок. Одни рассказывались у повенчан, другие у заолонежан, третьи у корелов, четвертые у шведов (финнов). Сколько мог он вместить и запомнить по своей природе, он вместил и запомнил, а явилось у него едва две—три сказки, известные, причастные всему народу представления оделись в известное платье, получили известный склад речи. «Сказка—складка». (Рыбников. Песни. Москва 1910 г. Письма, том III, стр. 321).

Сказка рассыпается и создается вновь.

Подвожу итоги.

Случайные совпадения невозможны. Совпадения объясняются только существованием особых законов сюжетосложения. Даже допущение заимствований не объясняет существования одинаковых сказок на расстоянии тысяч лет и десятков тысяч верст. Поэтому подсчет Джекобса неправилен; он предполагает отсутствие законов сюжетосложения и случайное расположение мотивов в ряды. На самом же деле, сказки постоянно рассыпаются и снова складываются на основании особых, еще неизвестных, законов сюжетосложения.

О МОТИВАХ

Многое можно возразить против этнографической теории и по вопросу о происхождении мотивов. Представители этого учения объяснили сходство повествовательных мотивов тождеством бытовых форм и религиозных представлений. Это учение обращало на мотивы свое исключительное внимание, только вскользь подымая вопрос о значении влияния друг на друга сказочных схем и совершенно не интересуясь законами сюжетосложения. Но и помимо этого, этнографическая теория

не точна в самом своем основании. По ней сказочные мотивы—положения являются воспоминаниями о действительно существовавших отношениях. Так, например, кровосмешение в сказках свидетельствует о первобытном гетеризме, помощные звери—следы тотемизма, похищение невест в сказках—воспоминание о браке посредством увоза. Подобными объяснениями положительно завалены все работы, в частности—труды А. Н. Веселовского. Для того, чтобы показать, куда приводит это объяснение происхождения мотивов, я разберу одно классическое исследование происхождения сказки. Привожу его. Дело идет о Дидоне, овладевшей землей при помощи хитрости. Разбор принадлежит В. Ф. Миллеру (Русская Мысль 1894 г. ноябрь, стр. 207—229: «Всемирная сказка в культурно-историческом освещении»): Сюжет об овладении землей при помощи коровьей шкуры, разрезанной на ремни для того, чтобы охватить ею возможно больший участок, В. Ф. Миллер находит в классическом греческом предании о Дидоне, использованном Виргилием, в трех местных индийских преданиях, в одном индокитайском предании, в византийском XV века и турецком, приуроченных к постройке крепости на берегу Босфора, в сербском предании, в исландской саге о сыне Рагнара Лодброка—Иваре, в датской истории Саксона-грамматика XII века, в хронике Готфрида в XII же веке, в одной шведской хронике, в предании об основании Риги, записанном Дионисием Фабрицием, в предании об основании Кирилло-Белозерского монастыря (трагическая развязка), в псковском народном сказании о постройке стен Печерского монастыря при Иване Грозном, в черниговской малорусской сказке о Петре Великом, в зырянском сказании об основании Москвы, в кабардинском предании об основании Куденетова аула (герой-еврей) и, наконец, в рассказах североамериканских племен об обманном захвате земли европейскими колонистами. Проследив, таким образом, с исчерпывающей полнотой за всеми обработками этого сюжета, В. Ф. Миллер обращает внимание на ту особенность, что обманутая сторона не протестует против насильственного захвата земли другой стороной, что вызвано, конечно, условностью, лежащей в основе всякого произведения, состоящей в том, что положения освобождаются от их реального взаимоотношения и влияют друг на друга по

законам данного художественного сплетения. «В рассказе,— утверждает В. Ф. Миллер,—чувствуется убеждение, что путем обведения участка земли ремнем совершился юридический акт, имеющий законную силу» (стр. 227). О смысле этого акта дает представление ведийская легенда, занесенная в древнейшее индийское религиозное сочинение «Çatapatha Brâhmana». По этой легенде враждебные богам духи Асуры вымеряют землю кожей быка и делят ее между собой. В соответствии с этой легендой, в древнеиндейском языке слово— go имело значение «земля», «корова»; слово gocarman («коровья кожа») означало определенное пространтсво земли. «В параллель с древнеиндийским названием меры земли (gocarman) можно поставить,—говорит В. Ф. Миллер,—англосаксонское hyd, английское hide, обозначающее первоначально кожу (немецкое Haut), и затем известный участок земли, равняющийся 46 моргенам. Отсюда становится весьма вероятным, что индийское gocarman обозначало первоначально такой участок земли, который можно охватить разрезанной на ремни коровьей шкурой. И только впоследствии, когда древнее значение было забыто, это слово стало обозначать такое пространство, на котором могут вплотную поместиться сто коров с их телятами и бык» (стр. 229).

Как видим, в цитированном труде, работа по выяснению «бытовой основы» доведена не только до конца, но и до абсурда. Оказывается, что обманутая сторона,—а во всех вариантах сказки дело идет об обмане,—потому не протестовала против захвата земли, что земля вообще мерилась этим способом. Получается нелепость. Если, в момент предполагаемого совершения действия сказки, обычай мерить землю «сколько можно обвести ремнем» существовал и был известен и продавцам, и покупателям, то нет не только никакого обмана, но и сюжета, потому что продавец сам знал, на что шел.

Похищение невест в сказках, в котором привыкли видеть изображение действительно существовавшего обычая, также едва ли может считаться воспроизведением бытового явления. Есть полное основание думать, что те свадебные обряды, в которых видят пережиток этого обычая, являются чарами, направленными против злого духа, который может повредить новобрачной... «в этом мы можем убедиться отчасти и путем

аналогии с другими частностями свадебного ритуала, хотя бы, напр., со свадебным петухом, который служит обыкновенно предметом свадебных забав и играет большую роль в малорусской и болгарской свадьбе... Итак, мы не ошибемся, если, резюмируя свое заключение, скажем, что у тех из современных народностей, у которых практикуется хищническое похищение женщин, это последнее возникло из первоначального ритуального похищения, — как его вырождение.. Что же касается свадебных обрядов, на которые принято смотреть как на обряды, симулирующие похищение, то, будучи тесно связаны так же как и обычай ритуального похищения, с первобытными религиозными представлениями народа, обряды эти вместе с тем должны быть рассматриваемы только как мероприятия, ограждающие свадебный поезд от действий на него злых духов». (Н. С. Державин, Сборник статей, посвященных В. Н. Ламанскому. Часть I, СПБ. 1907, стр. 280). Так же обстоит дело с сюжетом «муж на свадьбе жены». Крук, а вместе с ним и Веселовский, объясняют его возникновение обычаем левирата, т. е. признанием за родственниками мужа прав на его жену. Если это объяснение верно, то непонятна ярость Одиссея, который, очевидно, не знает об этом обычае.

Не отрицая возможности возникновения мотивов на бытовой основе, я отмечаю, что для создания таких мотивов обыкновенно пользуются коллизией обычаев—противоречием их; воспоминание о несуществующем больше обычае может быть использовано для построения конфликта.

Так, у Мопассана целый ряд рассказов («Старик» и многие другие) основан на изображении простого, не патетического отношения к смерти, существующего у французского крестьянина. Казалось бы, что основой построения рассказа является простое изображение быта. На самом же деле, весь рассказ рассчитан на читателя другой среды, с другим отношением к смерти. Такой же характер носит и рассказ «Возвращение»; муж возвращается после кораблекрушения; жена его замужем за другим; два мужа мирно пьют вино; кабатчик тоже не удивлен. Рассказ этот рассчитан на читателя, знакомаго и с сюжетом «муж на свадьбе жены» и имеющего менее простое отношение к вещам. Таким образом, здесь

сказывается тот же закон, который делает обычай основой создания мотива тогда, когда обычай этот уже не обычен.

Как общее правило, прибавлю: произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим, формам. Материал художественного произведения непременно педалирован, т.-е. выделен, «выголошен». Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность.

Примечание: Ср. В. Христиансен. Философия искусства. Спб. 1911 г.: «Я выделю только одну группу нечувственных форм—самую важную, думается мне: дифференциальные ощущения или ощущения различий. Когда мы испытываем что-нибудь, как отклонение от обычного, от нормального, от какого-нибудь действующего канона, в нас рождается эмоциональное впечатление особого качества, которое по типу своему не отличается от эмоциональных элементов чувственных форм, с той только разницей, что его антецедентом является ощущение несходства, то-есть нечто, недоступное чувственному восприятию. Это область неисчерпаемого многообразия, потому что дифференциальные впечатления качественно отличаются между собой по их исходному моменту, по их силе и линии расхождений...

Почему лирика чужого народа никогда вполне не раскрывается для нас, даже если мы изучили его язык? Игру созвучий мы слышим, мы воспринимаем рифму за рифмой и чувствуем ритм, мы понимаем смысл слов и усваиваем образы, сравнения и содержание: все чувственные формы, все предметы схватить мы можем. Чего же еще недостает? Дифференциальных впечатлений: малейшие отступления от обычного в выборе выражений, в комбинации слов, в расстановке и изгибах фраз—все это может схватить лишь тот, кто живет в стихии языка, кто, благодаря живому сознанию нормального, непосредственно поражен всяким уклонением от него, подобно чувственному раздражению. Но область нормального в языке простирается еще далее. Всякий язык обладает своей характерной степенью абстрактности и образности; повторяемость известных звуковых сочетаний и некоторые виды сравнений принадлежат к области обычного: всякое отклонение от него в полной силе ощущает лишь тот, кому язык близок, как

родной; но зато уж его всякое изменение выражения, образа, словесного сочетания—поражает, точно чувственное впечатление...

При этом открывается возможность двойных и обратных дифференций. Определенная степень отличия от обыкновенного может, в свою очередь, сделаться исходным пунктом и мерою для отклонений, так что здесь всякое возвращение к обычному испытывается, как отличие...

Эту же мысль высказывает, в сущности, и Ницше в одном афоризме о «хорошей прозе»: только «перед лицом поэзии» можно писать хорошей прозой, она представляет непрерывную, вежливую войну с поэзией, и все ее прелести состоят в том, что она постоянно избегает поэзии и противоречит ей. Если невозможна поэзия, которая не держится на известном расстоянии от обыкновенной прозы, то, в свою очередь, хорошая проза держится на приличной дистанции от поэзии.

Все, что может быть каноном, делается исходным пунктом активных дифференциальных ощущений. В поэзии—геометрически застывшая система ритма: слова подчиняются ему, но не без некоторых нюансов, не без противоречий, ослабляющих строгость размера; каждое слово хочет удержать свое собственное слоговое ударение и долготу и расширяет отведенное ему пространство в стихе или немного суживает его; так возникают впечатления мелких уклонений от строгой системы. Далее, противоположность смысла и стиха: стих требует подчеркивания некоторых слогов, на которые должно падать главное ударение, а смысл незаметно переносит акцент на другие; затем отграничение каждого стиха от соседних; связь, требуемая смыслом, перескакивает через эти промежутки, не всегда дозволяет делать паузу, которая должна быть в конце стиха, и, может быть, переносит ее в середину следующего стиха. Благодаря ударениям и паузам, необходимым по смыслу, происходит постоянное нарушение основной схемы; эти различия оживляют строение стихов; а схема, помимо своих ритмических формальных впечатлений, исполняет еще функцию—быть масштабом отклонений и вместе с тем основой дифференциальных впечатлений. То же самое в музыке: математическая концепция такта должна ощущаться как задний фон, для того, чтобы на нем мог выделяться живой поток звуков, и это достигается совокупностью тончайших оттенков отличий».

СТУПЕНЧАТОЕ СТРОЕНИЕ И ЗАДЕРЖАНИЕ

Существуют полагающие, что искусство имеет целью что-нибудь облегчать, или внушать, или обобщать. Полагающим это недостаточно парового копра для вбивания свай, и они привлекают для этой работы ритм. (См. главным образом, Бюхер. Работа и ритм. СПБ. 1899). А между тем, как явно для умеющих смотреть, насколько чуждо обобщению,

как близко к раздроблению искусство, которое, конечно, не марш под музыку, а танец-ходьба, которая ощущается, точнее—движение, построенное только для того, чтобы оно ощущалось. Практическое мышление движется к обобщению, к созданию наиболее широких, всеохватывающих формул. Наоборот, искусство «с его жаждой конкретности» (Карлейль) основано на ступенчатости и раздроблении даже того, что дано обобщенным и единым. К ступеньчатому построению относится — повтор, с его частным случаем — рифмой, тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные обряды, перипетии и многие другие приемы сюжетности. Стечение одинаковых слов типа «приказываю», «повелеваю» и т. п., как отметил Диккенс («Давид Копперфильд»), очень часто встречаются в английской повышенно-деловой речи. Оно было обычно в античной ораторской прозе (Ф. Зеленский). Это явление представляет род общего правила в народной поэзии. Привожу примеры из книги Довнар-Запольского — «Песни пинчуков» (Киев, 1895 г. Стр. 200): «Барабаны бьют-выбивают, бубнушки-барабаны, веет-повевает, вишенка-черешенка, велела-казала, гуляет-погуливает, греет-погревает, гыд-брыд, горит-курится, журлива-сварлива, журьба-печаль, житье-бытье, знает-ведает, крыница-водица, вода-ключица, любила-кохала, написано-нанотовано, плачет-тужит, плачет-рыдает, посеяно-посажено, пить-гулять, не пришел-не приехал, ругает-бранится, стукнуть-брукнуть, травушка-муравушка, хлеб-соль, частый-густой, шумит-гудит, шила-вышивала и т. д.». Привожу примеры из книги проф. Сперанского — «Русская устная словесность» (стр. 146): «Русская поэзия особенно, повидимому, любит этот прием, достигая в этом отношении большого разнообразия форм: это или простое повторение одного и того же слова, или созвучных, одинаковых по смыслу: чудным чудно, дивным дивно; прямоезжая, дороженька, прямоезжая...; загоралися, загоралися дубовые дрова и т. п. или же (особенно часто) повторение предлога, каковы: во славном во городе во Киеве; кто бы нам сказал про старое, про старое, про бывалое, про того ли Илью про Муромца? Или же (также часто) повторение одного и того же слова или оборота в двух смежных

стихах, конечного слова предшествующего в начале следующего:

Того ли соболя заморского,
Заморского соболя, ушистого,
Ушистого соболя, пушистого.

Иногда дается повторение через отрицание противоположного: прямою дорожкой, не окольной; (показалось) за великую досаду, не за малую; холост, не женат. Сюда же следует отнести постановку выражений синонимических: без бою, без драки-кровопролития; со горя, со кручинушки; имение-богачество, горе-печаль, в те поры-времени и т. п.; иногда это два слова, одно туземное, другое заимствованное или местное: талант-участь, баса-краса, красен-купав и т. п., или одно понятие видовое, другое родовое; щука-рыба, птица-синица, ковыль-трава. В более развитом виде простое повторение дает повторение целых эпизодов рассказа, особенно эффектных или понравившихся; таковы, напр., эпизоды в былине о бое Добрыни и Дуная (описание шатра Дунаева, приезда Добрыни, о Добрыне и Алеше, наказ Добрыни жене и последствия этого). Как на особенно яркий пример повторения можно указать на эпизод борьбы Потыка со змеем подземельным (Гильфердинг, № 52). Наконец, сюда же, понятно, надо отнести сочетание двух слов, различных грамматических категорий, но связанных по корню: мост мостить, золотом золотить, зиму зимовать, колом колотить, клич кликать, слыхом не слыхать и видом не видать, дождь дождить, полон полонить и т. д.

Употребление синонимов было любимым стилистическим приемом Гоголя. «Особенность, отличающая стиль Гоголя, заключается в необыкновенно частом, чуть не постоянном, употреблении двух синонимных выражений рядом, без всякого требования со стороны большей ясности или определенности мысли; почти всегда одно из выражений оказывается совершенно лишним, составляя полное повторение другого и изредка только заставляя признак выступать ярче. В этом можно убедиться, проследя это явление даже на сравнительно небольшом расстоянии речи: . . . . «твердостью в жизненном деле, бодреньем и освежением всех вокруг себя», или в том же роде, но в глагольной форме:

«Чтобы умел помочь собрату умным советом..... чтобы он ободрил, освежил разумным напутствием», или еще в форме причастия: «Вы исполните ее именно так, как следует, и чего требует само правительство т. е. бодрящею освежающею силою....» «Может подействовать мерами не принудительными и насильственными, но....» «Прямые места обессилели и ослабели от введения косвенных...» «Не торопитесь, не спешите их наставлять» и т. д. Проф. Мандельштам в своей книге «О характере Гоголевского стиля» (Гельсингфорс, 1902 г.) приводит ряд таких примеров (стр. 145—148). У Пушкина «грозой грозится» и «замком замкнутый» (см. Брика «О звуковых повторах»).

В этом явлении сказалось обычное правило: форма создает для себя содержание. Поэтому, когда в языке отсутствует соответствующее парное слово, тогда место синонима занимает слово произвольное или производное. Например: куды-муды, плюшки-млюшки (Саратовск. губ.), пикники-микники (Теффи), шалости-малости (Одесса) и т. д. Все эти случаи замедленного, ступенчатого построения обыкновенно не сводятся вместе и каждому из таких случаев пытаются давать отдельное объяснение. Так, например, пытаются резко разграничить психологический и тавтологический параллелизм. Параллелизм типа:

Елиночка зиму лето весела,
Наша Малашка на што дзень велика—

является, по мнению А. Н. Веселовского, отзвуком тотемизма и времени, когда отдельные племена считали своими праотцами деревья (Веселовский, соч. т. I, стр. 133). Таким образом, Веселовский думает, что если певец сопоставляет человека и дерево, то он их путает, или путала их его бабушка. Этот параллелизм (психологический) резко, по мнению Веселовского, отличается от ритмического параллелизма, знакомого еврейской, финской и китайской поэзии. Веселовский приводит пример:

Солнце не знало, где его покой,
Месяц не знал, где его сила.

От этой музыкально-ритмической тавтологии, происходящей, по мнению Веселовского, от способа исполнения—хореи

ческого или амебейного — резко отличается психологический параллелизм; но и формулы писхологического параллелизма иногда переходят, по Веселовскому, «опускаются» (Веселовский, соч., т. I, стр. 142) к типу тавтологически-музыкального параллелизма. Таким образом, и Веселовский признает, если не сродство, то тяготение друг к другу этих двух типов построения. В них общая своеобразная поступь поэзии. В обоих случаях высказалась потребность торможения образной массы и создания из нее своеобразных ступеней. В одном случае, для образования ступеней использовано несовпадение образов, в другом — словесно-формальное несовпадени. Например:

Как я буду проклинать того, кого бог не проклял,
Как я буду предавать проклятию, кого Ягве не предал проклятию. (Числа 23.8)

или с большим разнообразием ступеней:

Воздайте Ягве о вы, сыны божьи,
Воздайте Ягве славу и силу (Псал. 23)

или движение вперед с захватом из строки в строку:

Ибо Ягве знает путь нечестивых,
А путь нечестивых погибнет.

Здесь мы можем наблюдать обычное для искусства явление: определенная форма ищет заполнения по типу заполнения словами звуковых пятен в лирических стихотворениях (см. Веселовского в «Трех главах из исторической поэтики», соч., т. I, стр. 234—235 и слова Гюйо о заполнении в поэзии расстояния между рифмой). Поэтому в финском эпосе, где синонимический параллелизм каноничен, и строфы строятся по типу:

Если ты вернешь заклятье,
Злой свой заговор воротишь,—

в случае нахождения в строке чисел, как известно, не имеющих синонимов, берут следующее по порядку число, количественно не обращая внимания на искажение смысла. Например:

Шесть он зернышек находит,
Семь семян он подымает

или в финской Калевале:

На седьмую ночь она скончалась,
На восьмую умерла.

Триолет представляет, по моему мнению, явление весьма близкое к тавтологическому параллелизму. В нем, так же как и в рондо, прием уже канонизован, т. е. положен в основу создания «плетенки» и распространен на все произведение. Эффект триолета отчасти заключается в том, что одна и та же строка попадает в разные контексты, что и дает нужное дифференциальное впечатление. Такие же ступени представляет собою и психологический параллелизм, и одно развитие отрицательного параллелизма указывает на то, что здесь никогда не было смешения человека с деревом и рекой. Здесь просто даны две неравные, но частично друг друга покрывающие фигуры, при чем эффект заключается в том, что при несовпадении вторая часть параллели подхватывает сходственную часть первой. Опровержением толкования в духе тотемизма может служить и то, что параллель иногда устанавливают не между предметами или действиями двух предметов, а между сходственными отношениями двух предметов, взятых попарно. Привожу пример из одной прекрасной частушки:

Не по небу тучки ходят—
по небесной высоте,
Не по девкам парни сохнут—
по девичьей красоте.

Синонимический (тавтологический) параллелизм, с переходом и повторением из строфы в строфу, переходит в то, что в поэтике русской песни называется замедлением. Привожу для примера отрывок из былины об Илье Муромце, записанной для П. В. Киреевского в Симбирской губ.:

Выезжал Илья на высок бугор,
на высок бугор на раскатистый,
расставлял шатер-полы белые,
расставя шатер, стал огонь сечи,
высеча огонь, стал раскладывать,
разложа огонь, стал кашу варить,
сваря кашу, расхлебывать,
расхлебав кашу, стал почив держать...

Тот же прием находим в песне, записанной Киреевским в Москве:

Я пойду ли, красна девица,
в чисто поле погулять,
злое коренье набирать.
Я, набравши злое коренье,
бело-на-бело вымою.
Я, вымывши коренье,
сухо-на-сухо высушу.
Я, высушивши злое коренье,
мелко-на-мелко смелю.
Я, смоловши злое коренье,
сладкого меду наварю.
Наваривши сладкого меда,
дружка в гости приглашу.
Я, позвавши дружка в гости,
на кроватку посажу.
Посадивши на кроватку и т. п...

Примеров такого замедления множество. Но, благодаря невниманию к ним людей, ищущих в песнях быта, души и философии, многие примеры пропали,— напр., в собрании русских песен академика А. И. Соболевского все повторения выброшены. Почтенный академик, по всей вероятности, тоже разделял мнение, что литература интересна лишь постольку, поскольку в ней отразилась история культуры.

Своеобразные случаи замедления мы встречаем в старофранцузской поэме о Рено де-Монтобане. Там мы наталкиваемся на такой, бесконечно тянущийся эпизод—Карл хочет повесить пленного Ричарда и предлагает рыцарю Беранже привести приговор в исполнение. Беранже отвечает: «Да будет проклят тот, кто позорным способом вздумает удержать за собою имение». Тогда Карл обращается по очереди к Ожие и еще к другим шестерым рыцарям, с незначительными изменениями повторяя свою речь, и от каждого из них получает тот же ответ. Каждый раз Карл восклицает: «Негодяй, бог тебя накажет, но, клянусь бородой Карла, он будет повешен». Наконец, один из рыцарей принимает на себя это поручение...

С замедлением случается то же, что и с параллелизмом: определенная форма ищет заполнения, и если в работу со-

здания ступеней попадают числа, то с ними обращаются весьма своеобразно, — по законам данной «плетенки»:

Соловейко молодой,
ты не пой раненько весной,
не пой сладко, не пой громко:
не столь тошно будет молодцу.
Не столь тошно, не столь горько,
сам не знаю почему, только знаю
что по ней, по любезной по своей,
что любезная моя удалилась от меня,
удалилась—отошла за четыре ровна ста,
за четыре, за пятьсот, за двенадцать городов,
за двенадцать, за тринадцать,
в славный город во Москву

Веселовский (в статье «Эпические повторения, как хронологический момент». Соч., т. I, стр. 86 и сл.) объяснял эти своеобразные повторения с захватом из строфы в строфу механизмом исполнения (обычное объяснение Веселовского): он полагал, что первоначально эти произведения (или прототипы этих произведений — очень важное обстоятельство, недостаточно выясненное в его статье) исполнялись амебейно, и повторения появлялись при подхватывании передаваемой от певца к певцу песни. Приводим примеры повторения:

Сарацины окружили арьергард Карла; Оливье говорит товарищу Роланду, что врагов много; пусть затрубит в свой рог, Карл услышит и явится на помощь. Но Роланд отнекивается, и это положение развито трижды таким образом:

1) Товарищ Роланд, затруби в свой рог! Услышит его Карл. и вернется войско. Отвечает Роланд: безумно поступил бы я, уронил бы в милой Франции мое славное имя. Стану я наносить Дюрандалем столь могучие удары, что лезвее обагрится до головки меча. В недобрый час подошли к ущельям поганые язычники; ручаюсь тебе, все они обречены на смерть.

2) Товарищ Роланд, затруби в олифант, услышит его Карл, велит войску вернуться... Отвечает Роланд: Да не попустит того господь, чтобы мои родичи через меня посрамились, и была принижена милая Франция, если б из-за язычников я стал трубить в мой рог. Напротив, я стану сильно рубить Дюрандалем... Все вы увидите его окровавленное лезвее. В недобрый час собрались сюда поганые язычники; ручаюсь тебе, все они осуждены на смерть.

3) Товарищ Роланд, затруби в свой олифант! Услышит его Карл, он проходит теперь ущельями. Ручаюсь вам, французы вер-

нутся.—Да не попустит того господь, чтобы кто-нибудь из живущих сказал, что я затрубил из-за язычников; не будет из-за того попрека моим родичам. Когда я буду в жаркой битве, я нанесу тысячу и семьсот ударов, увидите вы обагренное кровью лезвее Дюрандаля...

— Наконец, израненный Роланд решается затрубить.

1) Роланд приставил ко рту олифант, хорошо его захватил, сильно в него затрубил. Высоки горы, далеко разносится звук, на тридцать больших лье слышали, как он раздался... Слышит его Карл и дружина. Говорит император: То бьются наши люди! А Ганелон ему в ответ: Если б такое сказал кто иной, за великую ложь то показалось бы.

2) Граф Роланд трубит в свой олифант с трудом и усилием и великою болью, алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на висках. Далеко слышен звук его рога, слышит его Карл, проходя ущельями, слышит его герцог Немон, слышат французы. Говорит император:—Слышу я рог Роланда.—Отвечает Ганелон:—Нет никакой битвы,—он обличает престарелого императора в детской легковерности:—будто он не знает, как заносчив Роланд? Это он тешится перед пэрами.—Вперед, до Франции еще далеко!

3) У графа Роланда рот в крови, лопнули жилы на висках, он трубит в олифант с болью и трудом. Слышит его Карл, слышат французы. Говорит император:—Силен звук этого рога.—Отвечает герцог Немон:—Бароны, работает там добрый вассал, по моему там идет битва.—Он бросает подозрение на Ганелона; надо подать помощь своим...

Между тем Роланд, умирая, 1) пытается раздробить свой меч Durendal, дабы он не попался в руки неверных; 2) приносит покаяние в грехах. Каждый из этих мотивов развит в трех последовательных Laisses.

1) Чувствует Роланд, что смерть близко подступила; перед ним темный камень; десять раз ударяет он по нем в тоске и гневе; скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась.—Следует обращение к мечу, которым витязь победил в стольких сражениях.

2) Роланд ударяет по твердому камню, скрипит сталь, не ломается и не зазубрилась.—Следуют жалобы, эпически развитые воспоминаниями...

3) Роланд ударил по серому камню, отколол больше, чем я сумею вам рассказать. Меч скрипит, не сломался, и не разбился...» (Веселовский. Соч., т. 1, стр. 88—90, 112—113).

Примеров, параллельных трем ударам Роланда, можно привести очень много, хотя в других эпосах этот прием не каноничен.

Например: три удара Ильи по гробу Святогора или три удара, нанесенные Тором великану. Обращаю внимание на то, что во всех подобных сравнениях я подчеркиваю не сходство мотивов, которое считаю неважным, а сходство схем.

При повторении действие не останавливается, а движется, но замедленно. По тому же типу построена фабричная песня о Марусе. К отравившейся Марусе сперва приходят подружки, потом мать и, наконец, друг милый. Им отвечают: сперва сиделка, потом доктор и, наконец, сторож: «Маруся бредит», «без памяти лежит» и, наконец, «в покойницкой лежит». Этот прием трех приходов использован и в малорусской думе:

Верх Бескида калинова
Стоiт мi там корчма нова.
А в той корчми турчина пiе.
Пред ним дiвка поклон бiе:
«Турчин, турчин, турчинушку,
Не губь меня молодайку.

Девушка говорит, что отец уже несет на нее выкуп. Но отец не является, и девушка плачет. Следующая строфа повторяет ту же картину: Бескид и корчма и мольба девушки; на этот раз, будто бы, ее мать несет выкуп; в третий раз то же, и, наконец, с выкупом является милый. Так же на три ступени раздробляется зов молодой жены домой в весенних песнях типа Malmariée. На том же приеме основаны многие русские песни (Веселовский. Соч., т. II, вып. I, стр. 91, 92).

Так же ждет помощи и обманутая жена Синей Бороды в сказке Перро.

«Сестра моя Анна (потому, что ее звали так), взойди, пожалуйста, на башню и посмотри, не едут ли братья: они обещали приехать ко мне сегодня; и если ты их увидишь, подай знак, чтобы они спешили». Сестра ее взошла на башню, и бедняжка закричала ей: «Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?»—«Я вижу только сверкающую на солнце пыль и зеленеющую траву». Между тем Синяя Борода, держа в руке большой кухонный нож, кричал изо всей силы: «Сходи скорей, или я взойду наверх!»—«Еще одну минуточку прошу вас»,—отвечала его жена. И опять тихонько взывала к сестре: «Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?» И сестра ей отвечала: «Я вижу только сверкающую на солнце пыль и зеленеющую траву».—«Сходи же скорей,—кричал Синяя Борода—или я взойду наверх!»—«Я иду,—отвечала опять его жена и потом кричала опять сестре:—Анна, сестра Анна, видишь ли ты что-нибудь?»—«Я вижу,—отвечала сестра,—приближающееся сюда облако пыли».—«Это мои братья?»—«Увы нет, сестра. Я вижу стадо баранов».—«Сойдешь ли ты, наконец»,—закричал Синяя Борода. «Еще минуточку»—отвечала жена и потом кричала сестре: «Анна, сестра Анна,

видишь ли ты что-нибудь?»—«Я вижу,—отвечала она,—двух всадников, едущих в нашу сторону, но они еще очень далеки».—«Слава Богу,—вскричала она через минуту,—это наши братья. Я им изо всех сил делаю знаки, чтобы они поспешили»...

Эта схема, между прочим, широко распространена в Англии, где ее применяют в пародиях.

Не привожу дальнейших примеров, чтобы не обратить статью в хрестоматию.

Построения типа $a + (a + a) + [a + (a + a)] + ...$ и т. д. то-есть по формуле арифметической прогрессии без проведения подобных членов.

Существуют сказки, построенные на своеобразной сюжетной тавтология типа $a + (a + a) + \{ [a + (a + a)] + a2 \}$ и т. д. Например: Е. Р. Романов, Белорусский сборн., том I, сказка I а; вып. III, изд. 1887 г., стр. 2).

КУРКА-РАБУШКА

Быв сабе дедка, была сабе бабка. Была у них курка-рабушка; нанясла яец повян коробец. Дед бив, бив—не разбив; баба била, била—не разбила. Мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача, баба плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять. Иде вовк: «Дедка, чаго вы плачетя».—«Як жа нам не плакать: жили сабе мы з бабкой, была у нас курка-рабушка, нанясла яец повян коробец. Я бив, бив—не разбив, баба била, била—не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять»... И вовк завыл. Иде мядьведь:—«Чаво ты, вовче, выешь»?—«Як жа мне ня выть: быв сабе дедка, была сабе бабка; была у них курка-рабушка, нанесла яец повян коробец. Дед бив, бив—не разбив, баба била, била—не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила... Дед плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять, и я, вовк, выю»... И мядьведь заров. Иде лось: «Чаво ты, мядьведь равешь?»—«А як жа мне ня ровть: быв сабе дедка, была сабе бабка, была у них курка-рабушка, нанясла яец повян коробец. Дед бив, бив—не разбив, баба била, била—не разбила, мышка бегла, хвостиком мотнула и разбила. Дед плача, баба плача, курочка кудакча, вороты скрипять, трески летять, собаки брешать, гуси кричать, люди гомонять, вовк завыв,—и я, мядьведь, заров». И лось роги поскидав...

Далее идет спрос поповой челядки, разбивающей с горя ведра, потом дьяка, разрывающего книги, наконец, поп сжигает с горя церковь...

ПЯТУХ И КУРОЧКА

Жив сабе дзед ды баба. И были у их пятух и курычка. Раз копались яны на дворе на пометнищи. Курка выкопала шпильку, а пятух горошинку. Курычка тоды кажеть пятуху: дай мне горошинку, на тебе шпильку! Пятушок отдав курычцы горошинку, а курычка дала яму шпильку.. Стала есци курычка горошинку и зъела, став есци пятушок шпильку—и удавився. Побегла курычка за водой у мора: «мора, мора, дай воды—пятушок удавився».—Не, не дам табе воды: сходзи к парсюку, нехай дась мне клыка.—Побегла курычка к парсюку: «парсюк, парсюк, дай мору клыка, мора дась мне воды—пятушок удавився».—Не, не дам клыка, сходзи к дубу, нехай дась жулуда!—Побегла курычка к дубу: «дуб, дуб, дай парсюку жулуда».—Не, не дам жулуда: сходзи к корови, нехай дась мне мылока. Побегла курычка к корови: «корова, корова, дай жулуду мылока!» Не, не дам мылока: сходзи к косцу, нехай косец дась мне сена!—Побегла курычка к косцу: «косец, косец, дай корови сена!»—Не, не дам сена: сходзи к липини, нехай липина дась мне лык на лапци!—Побегла курычка к липини: «липина, липина. дай косцу лык на лапци!»—Не, не дам, сходзи к ковалю, нехай мне дась коваль ножик!—Побегла курычка к ковалю: «коваль, коваль, дай мне ножик!»—Сходзи туды, идзе дзелююць гроши, приняси, их мне. тоды дам.—Курычка побегла туды, идзе гроши дзелыюць... Принясла курычка гроши, дала ковалю, а коваль дав курычцы ножик. Понясла курычка ножик липини; липина дала курычцы лык косцу на лапци; понясла курычка лыки косцу на лапни; косец дав курычцы сена; понесла курычка сена корови. Корова стала есци сено и дала курычцы мылока; понясла курычка мылоко дубу, дуб дав жулуда парсюку; понясла курычка жулуда парсюку, парсюк дав курычцы клык. Узяла курычка клык у парсюка и побегла к мору; отдала мору клык, а мора дало курычцы воды. Понясла курычка воду к пятушку и улила у рот, пятушок закричав: кука-реку! (Там же. Сказка 3, стр. 6).

Любопытно, что из сказки совершенно нельзя понять, почему морю нужен клык парсюка в качестве выкупа.

Мотивировка здесь, конечно, художественная,—необходимость создания «ступени».

В качестве своеобразного бытового осмысливания сказки, в некоторых вариантах, когда петушок вернулся, курочку уже черви съели (в одних варинтах бежит за помощью петух, в других курочка). По тому же типу Fedorowski 11.5. Хлопчик, чудесно рожденный из слюны на былинке, как на колыбельке, требует, чтобы она его качала. Былинка отказывается. Насылает козу, на козу волков, на волков людей, на людей огонь и т. д. Все отказываются. Наконец куры

идут червей клевать, черви идут булаву точить и т. д.— коза на былинку.

Равным образом, мы видим, что то — что в прозе было бы обозначено через «а», в искусстве выражается через «A^1 А» (например, тавтология) или же через А A^1 (например, психологический параллелизм). Это является душой всех приемов. Сообразно с этим, если для осуществления какого-либо задания требуется усилие, равное $A^н$, то оно представляется в виде $A^{н-2}$ $A^{н-1}$ $A^н$. Так, в былинах на бой выезжает сперва Алеша Попович, потом Добрыня Никитич и, наконец, Илья. Такова же градация в выезде сказочных героев. Прием этот был сохранен и использован Тенисоном в Королевских Идиллиях. Так же на три раза разбито признание Кощея, где его смерть, а в библии — признание Самсона о секрете его силы. В белорусских сказках Е. Р. Романова связывают Ивана «на пробу силы» сперва холстом, потом шелком (или волосом) и, наконец, дроцяной веревкой. Так же построено доставание кольца, или целование царевны через двенадцать стекол. Первый раз прыгнул — не допрыгнул — три венца, во второй раз не допрыгнул — два венца, в третий раз — допрыгнул. Когда царевич спасается от Царь-Девицы, то на каждой поставе ждет его у избушки Яги добрый конь, и на каждой поставе все ближе двигается погоня. Сперва 15 верст, потом 10, наконец 5, и царевич спасается, утаившись в траве и оставив обманную надпись.

Осип Брик очень остроумно отметил, что мертвая и живая вода представляет не что иное, как разложение на два понятия — одного понятия «целительная вода» (как известно, «мертвая вода» в сказках сращивала разрубленное тело), то-есть А изображено так: A^1 A^2. Точно так же удвоен один «тип» в «Ревизоре» Гоголя. Несомненно, Бобчинский и Добчинский — удвоение, что видно из парности фамилий. Здесь тоже А дано, как A^1 A^2.

Обычный ответ — «сказочная обрядность», но при этом не замечается, что этот обряд не только обряд сказки, а обряд и таинство всего искусства. Так, песнь о Роланде не сказка, не сказка также лента кинематографа, которая и сейчас строит погоню в кинодрамах: все ближе и ближе настигают враги, и вдруг герой спасается на автомобиле. Предлагаю

сравнить с описанием погони за Жан Вальжаном в «Несчастных» Гюго. Заключительный эффект — перелезание за стену и спасение в монастыре.

МОТИВИРОВКА ЗАДЕРЖАНИЯ

Вообще, «запаздывающая помощь», как удобная тема для ступенчатой разработки, широко использована в сказках и романе приключений. Грызут 12 железных дверей звери помощной охоты, но близка смерть царевича и просит он позволения вымыться в бане.

«Иван Царевич пошдь и затопил лазьню. Аж ляципь крук и кричиц: «Кру, кру! Иван Царевич. Топи, топи, ды погась! Твое хортки с пруду дзярутца: ужо чецьвяро дзвярей проломили». Вот Иван Царевич топиць, топиць, ды й. погасиць. Тольки крук отляцевся, а Кощей бязсмертный кричиць: «Иван Царевич, ци готова лазьня?»—Не, яще каменьня не садзив.—«Ну, топи скорей,—Тоды ляциць другий крук и кричиць: «Кру, кру! Иван Царевич, топи, топи, ды погась, твое хортки яще чецьвяро дзвярей проломили».—Тольки крук отляцевся, пришоӱ Кощей бязсмертный: «Иван Царевич, ци готова лазьня». —А только ще каменьня усадзив.—«Ну, топи скорей». Иван Царевич топиць, топиць, ды й погасиць. Ляциць третьций крук: «Кру! кру! Иван Царевич, топи, топи, да растапливай. Твое хортки последние дзвери ломаюць». Ен став растапливаць. Растопив жарко, аж приходзиць Кощей бязсмертный: «Ну, ходзи у лазьню я ужо цябе и так довго жду». Только увыйшли у лазьню, аж бегуць хортки...» (Е. Р. Романов. Белорусский Сборн., том. 1, 3. (Хортки. Стр. 45 и сл.).

В другом варианте Иван Златовус получил перед смертью позволение сыграть в жулейку... «Узлез ён на бярозку; раз зайграв — приляцев птах; другий зайграв — приляцели усп пцицы; третьций зайграв — прибегла уся зверина». (Е. Р. Р. Там же, ск. 8, стр. 67, сл.).

Так же играет под виселицей, подымаясь со ступени на ступеню Соломон, вызывая подмогу (см. А. Н. Веселовский «Соломон и Китоврас»).

Вообще, существование сказочной обрядности признано всеми, как нечто каноничное для сказки. Привожу наудачу несколько примеров из тысячи: три подземных царства — медовое, серебрянное и золотое. Три боя героя и, как самый характерный тип, градация задач, например: достать Жар-Птицу, достать Коня, достать Василису Прекрасную. К этому уже приставляется экспозиция, объясняющая необходимость задач. Тип этот (нанизывание задач) перешел в авантюрный и рыцарский роман.

Весьма интересны сами задачи: они являются мотивацией для создания условий, требующих разъяснения, казалось бы, неразрешимого положения. Тут загадывание загадок взято как наиболее простой способ создать безвыходное положение. Тут характерны сказки «семилетки». (Мудрая Дева, Афанасьев С. Т. 188.).

Дана задача — притти не пешком, не на лошади, не голой, не одетой и т. д. Девушка является завернутая в сеть, верхом на зайце и т. д. Здесь построение идет с конца, создается рассказ для мотивации необходимости удачного разрешения. Так же построено узнавание одного из 12 похожих при помощи пчелки и т. д. Сложнее «мудрость»,—отличие дев от отроковицы или узнавание незаконного сына по «негожим мыслям», напр., Кузнецов сын, в котором подменен Соломон, видя красивое место говорит: «Здесь бы кузню поставить». (Онучков, Северные сказки, 46) или в 1001 ночи вор узнает в числе прочих задач, что султан сын повара, потому, что тот награждает едой. Отзвуком этого является в авантюрных романах благородство «подмененных детей», напр.: Дастен у Скарона в «Комическом романе» и многочисленные герои в детских повестях. (Интересная история с подмененным «подложным белым» в повести Марка Твена Вильсон—мякинная голова»).

Часть, предшествующая задачам, является тем, что в поэтике кинематографа называется «пассажем», т. е. сценой, не имеющей самостоятельного значения, а служащей для подготовки.

Как я уже говорил, разрешение задач занимает иногда всю сказку целиком. Можно различать не по существу, а в качестве технического приема, два типа разрешения: разрешение при помощи догадки и решение путем пользования каким-либо волшебным или неволшебным подсобным предметом. Например, помощные звери: классический тип — каждый зверь исполняет одну задачу, только им и разрешимую. Муравей разбирает зерно (сказка Апулея). Иногда для муравья дается еще специфическая задача, разобрать и внести или вынести зерно в закрытом амбаре. Рыба или рак приносят кольцо со дна моря. Мышь выкрадывает кольцо из зубов царевны похитительницы. Орел или сокол ловят утку. В случае однообразия задач, каждому зверю

дается задача, отличающаяся градацией сил (сказка о Ларокопее-царевиче). Помощные звери могут быть заменены помощными людьми и помощными волшебными предметами или типа «Вали-дуб», «Верти-гора» и т. д., или силачами восходящей градации (сравни с назв. собак варианта сказки «Звериное молоко».—«Развалигора», «Сломайстену», «Сломайжелезо»). Или же волшебные подсобные люди обладают специфическими свойствами: параллель со специфическими задачами зверей. Появляется тип «объедало», «опивало», человек, дрожащий от холода в огне и «стрелок из ступы пестом»; отзвуком таких помощных людей в романах являются помощные силачи, напр., Урс в «Камо грядеши» Сенкевича, Матис в киноленте «Кабирия» Д'Анунцио, Портос в «Трех Мушкетерах» Дюма и др. Рабле использовал в Пантагрюеле известный сказочный тип помощного акробата. В современном «научном» авантюрном романе есть роль «помощного ученого». Сюда же относится сказка типа «Семь Се́мионов». (Афанасьев. 84). «О семи братьях, знающих каждый какую-нибудь хитрую науку», напр., воровать или строить корабль.

Весь этот набор сказочных инструментов позволяет строить сказку таким образом, что судьба героя, дойдя до, казалось, неразрешимого положения, неожиданно изменяет свое течение. Положение же, могущее создавать такие узлы, и выбирается в мотивы. Напр., мотив «двух ключей к одной двери» (испанская драма), или «потайной двери» (1001 ночи), египетская сказка о хитром воре (сообщенная Геродотом). Некоторые мотивы благодаря этому сделались особенно излюбленными, напр., мотив кораблекрушения или похищения героев в романах приключений. Героя не убивают сразу, так как он еще пригодится для узнавания. Если его желают устранить, то его утаскивают куда-нибудь. Очень часто эти эпизоды с перекрадыванием и побегами и прочими тщетными усилиями осложняются тем, что жертвы их влюблены друг в друга и стремятся к своей цели самым длинным путем. Эпизод, следующий за эпизодом, незначительно отличаются друг от друга и играют в авантюрных романах ту же роль задержки, как задача или сказочные обрядности в сказках, или параллелизм и замедление в песнях. Выбирались в сюжет романа кораблекрушение, похищение пиратами

и т. д. не по бытовым, а по художественно-техническим обстоятельствам. Быта здесь не более, чем индийского быта в шахматном короле. Авантюрный роман до сих пор перебивается, по словам Веселовского, унаследованными от сказки схемами и методами. Сам Веселовский считал «авантюры» стилистическим приемом[1].

Его тип, тип кривой дороги, он весьма похож на игру «Старайся вверх» или «Гусек», которая производится таким образом: бросаются кости, сообразно выпавшему числу очков занимается место на карте, при выбрасывании определенного номера можно быстро подняться вверх или опуститься. Вот такой построенный лабиринт представляет из себя авантюрный роман. На это сходство обращали внимание сами творцы авантюрного романа, и у Жюль Верна в его «Завещании чудака» различные случайности и приключения героев мотивируются тем, что они должны ехать туда, куда укажут им выброшенные кости, при чем карта Северо-Американских штатов разделена на квадраты и представляет собою доску игры, а герои представляются ничем иным, как фигурами — «Гуськи».

Мотивировка затруднений, испытываемых героем авантюрной повести, весьма любопытна. Беру два примера, опять из Жюль Верна, которого имею под руками. Первый роман носит название «Возвращение на родину», в нем акробаты возвращаются из Сев. Америки во Францию через Канаду, Дежнев пролив и Сибирь, потому что у них потеряны деньги. В другом романе упрямец «Керибан», турок, едет с одного берега Босфора на другой окружным путем, объезжая Черное море. Причина — он не желает платить несколько копеек перевозной пошлины. Конечно, эти кривые дороги вызваны специфическими условиями — требованием сюжета. Для того, чтобы показать разницу между прозаическим и поэтическим решениями вопроса, я предлагаю посмотреть Марка Твэна — «Приключения Хакельбюри Финна». Дело идет об освобождении беглого негра. Хекк Финн представляет собой прозаический метод, он предлагает (гл. 12):

---

[1] А. Н. Веселовский. Беллетристика у древних греков (Вестник Европы 1876 г. декабрь, стр. 683).

«По-моему, сначала нужно убедиться, что в хижине действительно заключается Джим, это не трудно будет сделать; после этого завтра ночью я пойду, подниму свою лодку со дна реки и отправлюсь на ней за плотом и приведу куда-нибудь поблизости. Потом в первую же темную ночь, выкраду у здешнего хозяина ключ от хижины, выведу Джима на плот и гайда, вниз по реке, как мы делали раньше, когда были днем с Джимом одни. Днем мы будем прятаться у берегов, а по ночам плыть. Ведь этот план выполним, как ты думаешь, Том?» — «Выполним-то он выполним, но чересчур уж прост, без всяких выкрутасов, без шика, а я не люблю таких дел, которые может оборудовать всякий дурак. Неужели ты не мог придумать ничего лучшего, Хекк, удивляюсь тебе».

И вот, создается поэтический, затрудненный план. Пилится ножка кровати, на которую одета цепь, хотя можно было бы просто приподнять ее, устраивается подкоп, делается веревочная лестница и передается узнику в пироге, предупреждают о похищении соседей, словом — все разыгрывается по всем правилам искусства. В заключение, оказывается, что Джим вовсе не «беглый негр», он уже давно освобожден. Параллель — узнавание, все препятствия к браку отпадают, так как именно этого брака желают родители заинтересованных сторон. Поэтому, на вопрос Толстого: «почему Лир не узнает Кента и Кент Эдварда» можно ответить — потому, что это нужно для создания драмы, а нереальность беспокоила Шекспира так же мало, как беспокоит шахматиста вопрос — почему конь не может ходить прямо.

Возвращаюсь к сюжету похищения и узнавания. Зелинский предпологает в нем бытовую основу. «Положительно, по продуманности фабула не заставляет желать лучшего, — пишет он об одной пьесе Аполлона Каристского, — нет ничего лишнего, все сцены держатся одна за другую; нет равным образом ничего неправдоподобного, если не считать прихотливой игры Судьбы. Но о ней самой в те беспокойные времена думали иначе, чем теперь, в наш век паспортов и телеграфов. Неожиданность царила в жизни людей; поэтому было позволительно из множества бессмысленных случайностей, которыми он был окружен, выбирать для своих пьес то, в которых сказывалось подобие разумного плана и доброжелательной воли». Прежде всего объяснение Зелинского не объясняет, каким образом этот сюжет мог прожить еще после времен Александрии до времен Мольера и почти до наших дней, а,

кроме того, объяснение его фактически неверно. К эпохе Менандра сюжет узнавания похищенных младенцев уже был не бытовым явлением, а чисто литературной традицией. Так, напр., раб в пьесе «Επιτρεποντες», нашедший ребенка с вещами, указывающими на его происхождение, говорит о возможности того, что этот ребенок будет узнан своими родителями, при чем ссылается не на быт, а прямо на пьесу, виденную им в театре. (См. текст Г. Церетели «Новооткрытые комедии Менандра». 1908 г. СПБ). Точно так же слишком сердоболен Мережковский, когда скорбит над упадком нравов в Александрии.

«Должно отметить такую же характерную черту нравов в откровенном и наивном признании отца Дафниса: он покинул своего маленького сына на произвол судьбы только потому, что ему показалось достаточным бывших у него детей. Дафнис родился лишним, сверх счета, и отец выбрасывает его из дому, как щенка. Так же поступает отец с Хлоей, извиняясь впрочем бедностью и невозможностью приличным образом воспитать свою дочь и выдать замуж. Вот черты семейного вырождения и позднего византийского варварства, которое прихотливо переплетается с болезненной утонченностью нравов, как во все эпохи упадка. Это не языческая патриархальная суровость, которая встречается у Гомера и у трагиков,—а скорее одичалость, огрубелость нравов в вырождающейся культуре. Конечно, было бы нелепо обвинять автора: он только взял из жизни то, что нашел, а украшать жизнь препятствовала ему глубокая художественная объективность» (Мережковский «Вечные спутники» изд. Пирожкова ст. 34).

Как я уже говорил, в эту эпоху сюжет похищения был чисто книжный. Для успокоения Мережковского сообщаю:

В эпоху «бури и натиска» Германии, в продолжение 5 лет, громадное большинство драм было написано на сюжет братоубийства. Так, напр., все три пьесы [1], представленные на конкурс в Гамбурский театр в 1776 г., заключают в себе изображение этого преступления. В зависимости от него находятся, как известно, и «Разбойники» Шиллера. И все-таки это не доказательство того, что в этот момент в Германии происходили братоубийства в массовых размерах. Интересно отметить, что А. Н. Веселовский считает авантюры греческого романа чисто стилистическим приемом (А. Н. Веселов-

---

[1]) «Юлий Тарентский» Лейзевица, «Близнецы» Клингера и «Несчастные братья» неизвестного автора.

ский. «Беллетристика у древних греков». Вестник Европы 1876 г. декабрь, стр. 683).

Прием похищения очень долго не старел. Интересна его судьба. Сперва он выродился и начал употребляться во второстепенных частях композиции сюжета, так сказать, между прочим. Теперь же он спустился в детскую литературу. Слабой вспышкой было обновление в так называемых военных рассказах 1914—1916 гг. Но еще раньше этого с ним произошло необыкновенно любопытное явление. Нужно скасказать, что изношенный прием может быть еще раз использован, как пародия на прием; так использовал Пушкин банальную рифму «морозы-розы» — оговорив в стихах ее банальность. Сюжет похищения пародирован еще Боккаччьо в седьмой новелле 2-го дня, о том, как «вавилонский султан посылает одну из своих дочерей в замужество к королю дель-Гарбо». Вследствие всевозможных случайностей она в течение 4 лет проходит через руки 10 мужчин в различных местностях; возвратившись, наконец, к отцу, она, как девица, отправляется к королю дель-Гарбо, чтобы по первоначальному плану вступить с ним в брак. Здесь дело в том, что эффект классической авантюрной повести с девушкой-героиней заключается именно в сохранении ею невинности даже в руках похитителей. Над этой девственностью, неприкосновенной в течение 80 лет, смеялся еще Сервантес.

На А. Н. Веселовского конец новеллы, с заверениями в девственности и со следующей затем легкомысленной выходкой об устах, не умаляющихся от поцелуя, действует, как диссонанс, неожиданно разрушающий мелодию фатализма (Веселовский, т. 5, стр. 498).

Но справедливость нашего толкования об этой новелле, как о новелле пародийного характера, подтверждается тем, что у Боккаччьо есть еще несколько новелл — литературных пародий. Привожу две из них: Новелла 8-ая, 5-го дня — «Настаджо дель-Онести любит некую Траверсари и тратит на нее все свои богатства, но не добивается взаимности. По настоянию родных, он уезжает в Ньяссы и видит здесь всадника, преследующего девушку, убивающего ее и отдающего на растерзание собакам. Затем он приглашает своих родственников и любимую им женщину на обед. Она видит, как раздирают девушку собаки призрака, и, боясь подобного же

исхода, выходит замуж за Настаджо». «Страшное видение породило не одно это доброе следствие, нет, все равеннские женщины до того им встревожились, что с тех пор стали податливее к желаниям мужчин, чем прежде». Здесь эффект заключается в том, что у Боккаччьо дама наказывается так страшно за несговорчивость. В легенде же, являющейся прототипом новеллы, подобное же наказание было наложено за прелюбодеяние. А. Н. Веселовский в 5 томе, стр. 484, 489, осторожно полагает, что Боккаччьо пользовался в качестве прототипа не этой легендой, а какой-нибудь другой, менее ортодоксальной. Здесь обычный взгляд А. Н. Веселовского, не дооценивающего никогда тех самостоятельных волевых изменений и обращений, которые самостоятельно делает писатель, и в которых заключается его творчество. Мы же с тем большим правом можем полагать, что Боккаччьо имел здесь в виду создание произведения, основанного на противоречии между новым толкованием морали и наказания и старым,— что у него есть еще одна новелла с успокоительными заверениями относительно загробных наказаний. Это Новелла 10 7-го дня.

Но узнавание представляет собою только частный случай перипетии, основной же закон перипетии — закон задержания — торможения его. То, что должно было бы открыться сразу и то, что уже ясно зрителю, медленно открывается герою. Пример: Эдип узнает о своем несчастии. Здесь драма медлительна, не торопится в пытке задержанного наслаждения. (См. разбор перипетии в «Эдипе» Софокла, сделанный Ф. Зелинским. Софокл, т. 2, стр. 35—56, изд. Сабашникова). Но этот вопрос легче исследовать не в художественной драме, а в бытовом обрядном действии. Предлагаю, в качестве примера, разговор дружки на свадьбе великорусской, приведенный Веселовским, т. 1, стр. 501.

Дружка говорит, что «приехал не насильно, не навально» и т. д., а послан князем.

«Наш князь молодой, новобрачной, выходил из высокого терема на широкую улицу, я предъезжий дружка с молодым подружием выходил из высокого терема на широкую улицу, я запрягал своего доброго команя и оседлал и овожал, шелковой плеткой стегал; мой добрый конь осердился, от сырой земли отделился, скакал мой добрый

комань, с горы на гору, с холмы на холму, горы-долы хвостом устилал, мелкиречки перескакивал. Доскакивал мой добрый комань до синево моря, на том синем море, на белом озере плавали гуси серые, лебеди белые, соколы ясные. Спрошу я гусей лебедей: где этот дом, где этот терем, нашие княгинии молодой, новобрачной. На то мне гуси отвечали: «Поезжай к синему морю, на восточную сторону, тут стоит дуб о двенадцати корней». Я поехал в восточную сторону, доехал до тово дуба, выскочила кунка, не та кунка, котора по лесу ходит, а та кунка, котора сидит в высоком тереме, сидит на решесчатом стуле, шьет ширинку нашему князю, молодому новобрачному. Я, предъезжий дружка, с молодым подружием поехал по куньему следу, доехал до высоково терема, до высоково терема на широкую улицу, ко княгине молодой новобрачной, к высокому терему. След куней на подворотицу ушел, а назад двором не вышел. След куней отведи или двери отопри». (Загадки у ворот). «Кто тут комарь или муха.—Я не комарь и не муха, тот же человек от святого духа. След куней отведи, или ворота отопри». (Далее следует особо важное место, которое усиленно подчеркиваю). Следует прение. Изнутри дружке предлагают: а) поди под кутное окно, б) лезь в подворотню, с) ворота заперты, ключи в море брошены, д) не по тому крыльцу зашел, е) ворота лесом и чащей заросли. Дружка на все предложения отвечает, заканчивая обычно: «след куней отведи либо ворота отопри», пока его не пустят в избу. На (с) его ответ такой: «Наш князь молодой, новобрачной, ездил к синему морю, нанимал рыбачев, удальцов, добрых молодцов; они кидали шелковый невод, изловили белую рыбицу, в той белой рыбице нашли златые ключи от высокова терема». На (е): «Наш князь, молодой, новобрачной, ездил к кузнецам, молодцам, они ковали топоры булатные, нанимал работников удалых, они чащу, лес вырубали, ворота отворяли».

Еще ярче прием задержания виден в чрезвычайно любопытном обычае, записанном в деревне Костюшино, Рогаческой волости, Демидовского уезда, Московской губернии, Романом Якобсоном. Если родители девки уезжают на всю ночь в город, в ночное, она приглашает к себе несколько, обыкновенно, 2—3 подружек, затем либо сообщает об этом заранее намеченным парням, либо просто пускает среди парней слух

(напр., через солдатку) «у таких-то домовник». Когда все в деревне улягутся, парни (в первом случае—приглашенные, во втором — просто желающие), подходят к избе, где живет девка. Все отходят в сторонку, а один стучит в окно. Сперва никто не откликается. На повторный стук отзывается хозяюшка.—Кто здесь?—Я (имя рек).—Что тебе?—Пусти.—Как же, пустила:—Вас много, а я одна.—И я один.—Она изобличает его во лжи, он оправдывается, затем.—Да и ты не одна, у тебя Нюшка, Манюшка и т. д. На это она отпирается, потом говорит:—Ну да, вас пустишь, потом не выпустишь.—Через час отец придет. Парни говорят, что они на полчасика. Наконец, она пускает парней через окно. Они рассаживаются, затем требуют: «зажигай лампу».—Керосин вышел.—Фитиль испорчен—стекло мамка спрятала. Все эти доводы опровергаются парнями, один за другим. Лампа зажигается.—Ставь самовар.—Углей нет—воды нет—самовар распаялся—мамка чай спрятала—все доводы опровергаются. Самовар ставится—пьют чай—парни предлгают: «ну пойдем спать». Девки отнекиваются под всякими предлогами. Парни опровергают их мотивировку, наконец, укладываются попарно. Каждая попытка разоблачения, каждое нескромное прикосновение вызывает мотивированные реплики, но парни не сдаются. Впрочем, до обладания дело на домовнике, обычно, не доходит. К утру расходятся. Родители, вернувшись домой, делают вид, что ничего не замечают. Аналогичный этому обычай существовал в Германии, под названием пробных ночей.

О сродстве посиделок с пробными ночами писал еще Сумцов.

В художественном произведении, кроме тех элементов, которые состоят из заимствований, существует еще элемент творчества, известной воли творца, строящего произведение, берущего один кусок и ставящего его рядом с другими кусками.

Законы этой художественной воли, направленной к созданию ощутимых произведений, должны быть выяснены. Привожу письмо Л. Н. Толстого:

«Княгине В.».

Очень рад, любезная княгиня, тому случаю, который заставил Вас вспомнить обо мне. И в доказательство того, спешу сделать для Вас невозможное, т.-е. ответить на Ваш вопрос. Андрей Болкон-

ский—никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить. Я постараюсь сказать, кто такой мой Андрей. В Аустерлицком сражении, котороое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе самого романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью, но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представилась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив вместо смерти. Так вот мое, княгиня, совершенно правдивое, и хотя от того неясное, объяснение, кто такой—Болконский. Ваш... (1865 г. Май. 3)».

Обращаю внимание на толстовскую мотивировку родства между героями. Если ее приложить к романам Гюго, напр., «Несчастным», то ясно будет, насколько условна мотивировка родства и общего местожительства героев, связывающего отдельные куски композиции. В этом отношении, прежде мы встречали гораздо больше смелости. Если по композиционным причинам автору нужно было связать два куска, то он не стремится сделать эту связь причинной. Таковы, например, мотивировки связи рассказов в восточных повестях. В одной из восточных повестей сказка рассказывается героем, на голове которого вертится колесо (Эструп). Это неправдоподобное положение совершенно не смущало составителя потому, что части произведения и не должны обязательно влиять друг на друга, или зависеть друг от друга по какимлибо в некомпозиционным законам.

ОБРАМЛЕНИЕ, КАК ПРИЕМ ЗАДЕРЖАНИЯ

Примечание. Тот способ приведения ряда рассказов, в котором действующие лица сообщают нам следующую повесть и т. д. до бесконечности, пока, наконец, первый рассказ не забудется совсем—можно назвать специально индийским.

Этот способ обрамления встречается везде в Pancatantra, Gitopadeça, Vetalapancavimçati и во всех подобных сочинениях; на маловероятное положение, в которое благодаря этому способу нередко бывают поставлены действующие лица, индусы не обращают никакого внимания: так, среди страшнейших мук, на рубеже между жизнью и смертью, дей-

ствующие лица преспокойно рассказывают или выслушивают различные басни, например, Рап. У. З. историю о человеке, рассказывающем о своем былом (в то время, как у него на голове вращается колесо).

Подобно тому, как выше, в рассказе о «Семи визирях» — сочинении, несомненно, индусского происхождения, мы имели дело с известным нам способом передачи рассказов, так ведь и здесь в 1001 ночи встречается эта, именно, черта медленной и продолжительной передачи разных историй, чтобы такой медленностью задержать исполнение смертного приговора.

Равным образом, на индийской почве попадается совершенно аналогичный случай, где передается целая серия басен, с намерением затянуть время и предотвратить опрометчивое решение. В Cukaspati (т.-е. семидесяти рассказах попугая) речь идет об одной даме, которая в отсутствие своего мужа хотела навестить возлюбленного: но муж, уезжая, оставил попугая, рассказывающего ежедневно жене различные сказки, в конце все прибавляя: «а остальное ты узнаешь завтра, если ты на эту ночь останешься дома».

(Труды по востоковедению, издаваемые Лазаревским Институтом Восточных языков, выпуск VIII б. Исследование о 1001 ночи И. Эструпа.)

Предлагаю сравнить с песней об Альвассе «Эдда», изд. Сабашникова, 275 стр., Москва.

Вопросами, как называются различные предметы у богов альфов, турсов и карлов, Тор затягивает время до восхода солнца, при появлении которого Альвасса превращается в камень.

Любопытно, что в данном случае этот прием осознается как задерживание. Приведу пример: визирь спрятал жену царя, которую тот приказал казнить. Царь не знает этого и сетует, визирь отвечает ему, играя с его нетерпением в смысле «обрамления».

Пример: Царь сказал: «ты расстроил мое состояние и увеличил мою печаль, казнив «ûpâxn», ûpâgh отвечал: двум следует печалиться: — тому, которым совершаются грехи всякій день, и тому, который никогда не делает добра, потому что их радость в мире и их блаженство незначительны, а их раскаяние, когда они узрят долгое наказание, не может быть

вычислено. Царь сказал: «право, если бы я увидел ûprâxn живой, я не печалился бы ни о чем во-век». ûprâgh отвечал: «двум не следует печалиться:—упражняющемуся в добрых делах» и т. д.

В одном варианте таких ответов визиря, вместе с притчами, набирается с 250 до 259 страниц. (Книга Калилаh и Димнаh. Перевод М. О. Аттая, изд. Лазаревского Института. Москва. 1889 г.).

Этот прием индусской поэтики играет ту же роль, как сказочная обрядность в сказках и «задерживающие моменты» в авантюрных романах.

Но возвращаюсь к вопросу о художественной намеренности. Привожу, для сравнения с письмом Толстого, отрывок XVII главы «Об искусстве поэзии» Аристотеля.

Как этот, так и сочиненный материал должно и самому (поэту) во время творчества, представлять себе в общих чертах, а затем таким образом составлять эпизоды и распространять (целое). Я хочу сказать, что рассматривать общее можно было бы так, как (я покажу это) на сюжете Ифигении: когда одну девушку стали приносить в жертву, она исчезла незаметно для приносящих жертву и была водворена в другую страну, где был обычай приносить иностранцев в жертву богине; она получила этот жреческий сан; а спустя немного времени случилось придти (туда) брату этой жрицы (то же обстоятельство, что бог приказал ему придти туда по какой-то причине, и то, зачем он пришел, лежит вне общего плана); придя туда, он был схвачен и, уже обреченный на принесение в жертву, был узнан,—так ли, как представил Еврипид, или как Полиид,—совершенно естественно сказал, что, следовательно, не одной его сестре, но и ему пришлось быть принесенным в жертву,—и отсюда возникает его спасение. Уже после этого следует, поставив имена, сочинять эпизоды (обращая внимание на то), чтобы они действительно относились к делу, напр., относительно Ореста—бешенство, благодаря которому он был схвачен, и спасение посредством очищения.

Отсюда: из художественной намеренности выбора, а не из воспоминаний матриархата — бой отца с сыном (Илья и Сокольник, Рустем и Сохраб и т. д.). См. Веселовский, т. I, стран. 77—114.

Обращаю внимание, что во всех вариантах говорится об «узнавании» сына отцом, значит, в уме сюжетослагателя есть убеждение, что отец должен знать своего сына. Интересны различные экспозиции—построения для создания возможности убийства отца и кровосмешения. Напр., Юлиан Милостивый убивает спящими пришедших к нему в гости отца

и мать, приняв их за свою жену и любовника. Сравни сказочную параллель «Про Голь-Нужду» в великорусской сказке Вятской губ. Зеленин, № 5. «Вернувшись из отсутствия купец увидал на постели жены двух юношей, хотел убить. Это были его сыновья». Сравни Афанасьев, № 92. Доброе Слово Ончуков, № 12 и 82. Эрленвейн, № 16; сравни также В. Н. Перетца «Источник сказки»; А. Н. Майкова, сборн., посвященный В. И. Ламанскому т. 2, 1908 г. стр. 827—829.

Здесь видна воля художника, стремящегося мотивировать нужное ему преступление. Привожу отрывок из XIV главы Аристотеля: «Поэтому исследуем, какие из событий оказываются страшными и какие жалостными.—Необходимо, чтобы подобные действия совершались или друзьями между собой, или врагами, или людьми, относящимися друг к другу безразлично (собственно: ни теми ни другими). Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания, ни совершая свой поступок, ни готовясь к нему, разве только в силу самой сущности страдания; точно так же, если так поступают лица, относящиеся друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей, напр., если брат убивает брата, или сын—отца, или мать—сына, или сын—мать, или же намеревается убить, или делает что-либо другое в этом роде, вот (сюжет, которого) следует искать поэту.

Переданные по преданию мифы нельзя разрушать (весьма характерно, как именно изменяли мифы, когда их изменяли). В мифе, и у Эсхила в Хоэфорах, один Орест был для Клитемнестры вестником смерти ее сына. Софокл же удваивает эту роль, поручая Талфибию принести самое известие, а Оресту—мнимый прах умершего, т.-е. здесь обычный прием: «А» выражено через «A^1» «A^2». «Я разумею, напр., (перемену в том), что Клитемнестра была убита Орестом и Эрифила—Алкмеоном, но поэту должно самому быть изобретателем и пользоваться преданием, как следует. Скажем яснее, что мы разумеем под словами «как следует».—Действие может совершаться так, как представляли древние, при чем действующие лица поступают сознательно, так и Еврипид представил Медею, убивающею своих детей. Но можно совершить поступок, при том совершить его, не зная всего его ужаса, а затем впоследствии узнать о дружеских отношениях (между собою и

своей жертвой), как Эдип Софокла. В последнем, впрочем, ужасное совершается вне драмы, а в самой трагедии его исполняют, напр., Алкмеон Астидаманта или Телегон в «Раненом Одиссее».

Помимо этого есть еще третий случай,—что намеревающийся совершить по неведенью какое-нибудь неизгладимое преступление, приходит к узнанию прежде, чем совершит проступок.—Кроме этого, другого случая нет: необходимо или совершить или нет, притом сознательно или бессознательно. Из этих случаев самый худший тот, когда кто-либо сознательно вознамерился (совершить преступление) и не совершил (его), ибо это заключает в себе отвратительное, но не трагическое, так как при этом нет страдания. Поэтому никто не сочиняет подобным образом, за исключением немногих случаев, как напр., в «Антигоне» Гемон (намеревается убить) Креона (но не убивает его). За этим следует тот случай, когда преступление (при таких условиях) совершается. Лучше же—в неведении совершить, а совершив—узнать, ибо при этом нет отвратительного, и узнавание бывает поразительно.

Самым же сильно действующим будет последний (выше названный) случай: я разумею, напр., так, в «Кресфонте» Меропа задумывает убить своего сына, но не убивает его, а раньше узнает; также в «Ифигении» и сестра—брата и в «Гелле» сын, задумавший выдать свою мать, узнает ее. Вот почему, как сказано, трагедии вращаются в кругу немногих родов. Именно, не путем искусства, но случайно поэты открыли такой способ обработки своих фабул; поэтому они поневоле наталкиваются на все подобные семьи, с которыми случились такого рода несчастия».

Сравни с описаниями кровосмешений у Мопассана: отец и дочь—«Отшельник» (узнавание посредством фотографической карточки), брат и сестра—«Франсуаза»—(узнавание посредством разговора).

Я решаюсь привести сравнение. Действие литературного произведения совершается на определенном поле; шахматным фигурам будут соответствовать типы—маски, амплуа современного театра. Сюжеты соответствуют гамбитам, т.-е. клас-

сическим розыгрышам этой игры, которыми в вариантах пользуются игроки. Задачи и перипетии соответствуют роли ходов противника.

Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами, хотя бы, звуковой инструментовки. Произведения словесности представлют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей.

Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело. Привожу отрывок из письма Льва Николаевича Толстого к Н. Н. Страхову (Ясная поляна, апрель, 26):

«Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал сначала, и если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi. Иесли близорукие критики думают, что я хотел описать только то, что мне нравится, как обедает Облонский, и какие плечи у Карениной, то они ошибаются».

«Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо—теряет свой смысл, страшно понижаясь, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Самое же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы, действия, положения»... «Теперь же, правда, когда, девять десятых всего печатного есть критика искусства, нужны люди, которые показывали бы бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

Сказка, новелла, роман—комбинация мотивов; песня—комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма. В понятии «содержание» при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается. Форму же здесь нужно понимать как закон построения предмета.

ПРИЛОЖЕНИЕ К СТР. 42.

1 а Шейн 16 (Могилевской губ.). Воробей требует, чтобы былинка колыхала его детенка, былинка не хочет и т. д. Fedorowski 11,4. Рудченко 1,2 (Полтавск. губ.). Moszynska 37 небылица 2-я (Киевск. губ.). (Weryho 5). Воробей требует, чтобы былинка колыхала, нет упоминания о детеныше. 47. Нет козы с орехами. 2. Продолжение № 46 Афанасьев. Коза пошла за орехами. Козел зовет на козу волков. Нет волков, зовет на волков медведей и т. д. Эрленвейн 11 ст. Тульск. губ. Бессонов 139. Афанасьев 27 в. Романов 3,8 Могил. губ. Романов 3,8 дополнительный вариант (Могил. губ.) 2 а. Шейн 15 (Могилевск. г.) то же, только не в виде песни, а драматического диалога: «Я нашлю на тебя волка. Волк, иди козу есть. Не пойду» и т. д. (Шейн, 16 том). Бессонов 136 ст. След. обор. «Коза, где была? Коней стерегла. Где кони? В лес ушли, а где душа? Ушла на небо». 2 в. Романов 3 а (Могил. губ.). Дед посылает мышь есть сочивку. Мыши не идут есть сочивку и т. д. 4 б. Воскр. досуг 1871 г. 19. Курочка несла золотые яйца. Мышка крала. Мышку старуха убила. На улице поднялся стук. Волга взволновалась. Курочка в Волге утонула. (Этот вариант показался А. Смирнову странным). Странен, конечно, не только вариант с Волгой, разлившейся из-за смерти мышки. Странно связаны ступени в приведенной мной сказке. Почему морю нужен клык? Просто не удалось связать ступени. Поставили просто рядом. По правилу заполнения формы, их поставили рядом. 48. Петушок (или курица) подавился зерном.

Fedorowzki 11,6. Курочка подавилась бобовым зерном. Петух бежит к морю просить воды. Афан. 34 (Арханг. губ.) Смерть петушка. Онучков 227 (Арх. губ.). Манжура 5 (Екатеринин. губ.). Романов 33 (Могил. губ.). Петушок ожил—Садовников 49 (Самарск. губ.). Онучков 215 (Олонецк. губ.). Живая старина 1895 III, IV, т. 459 ст. (Малорусск. ск.) с подробными перечислениями. 4. Иваницкий 30 (Вологодская губ.). I. Weryho 16 (Белорусск.).

Кочет и курица (сваливание на другого). 3 а Афанасьев 33 (Тамб. г.) Кочеток и курица пошли за орехами. Кочеток орехом ушиб глазок. «Кочеток, зачем ты выбил глазок... Мне орешина портки разорвала» и т. д. Сборник Матер. для описания Кавказа. XV в. 19. Учитель 1862 № 23 Харьковск. губ. Курочка снесла яичко, мышка разбила, происшедший отсюда сполох. 4 Афанасьев 35. Курочка снесла яичко, мышка разбила. Старик плачет, старуха рыдает. Рассказывает просвирне. Та все просвири изломала. Далее дьячок все колокола разбил, поп все книги изорвал. Ром. 3 а (Могилев. губ.). 3 б.—Чубинский 11,24 (Полтавск. губ.). Стихотворная передача — Граченко 1,156 (Харьковск. губ.). Садовников 50 (Самарск. губ.). Moszynska 36 небылица 1 (Киевск. губ.). Учитель 1862 № 23 стихотворная, довольно слабая, передача (Харьковск. губ.). Онучков, 216 (Олонецкой губ.). Курочка сполошилась, испуганная развалившимися дровами, кричит: «Небо пало». Сообщает петуху и т. д. Конец по сказке «Звери в яме». По тому же типу «нарастания на один» построена сказка «Колобок», где выдержано повторение предыдущих ступеней. Рудченко 11, а (Пол-

тавская губ.). Онучков 133 (Олонецкая губ.). Пермская губ. 63, Авдеева 2, Бессонов стар. 129. Случайная вставка о колобке. Шейн 6 Витебск. губ., (Романов 3,21 Могил. губ.). Варианты даны главным образом по систематическому указанию тем из вариантов русских народных сказок А. Смирнова, Извест. Акад. Наук. Отдел русского языка и словесности. Том XVI, книга 4, 1911 г.

К этому типу близки сказки с меной. Например: Афанасьев, сказка первая, вариант. Лисица меняет скалочку на гусенка, гусенка на индюшку, индюшку на невесточку. Тот же прием в западно-европейской сказке, обработанной Андерсеном, под названием «Что муженек сделает, то и ладно». Мена оживлена юмористическим осмысливанием все понижающейся ценности меняемых вещей.

Привожу для сравнения отрывок из работы С. Х. Бейлин. Иркутск. 1907 г. «Странствующие или всемирные повести и сказания в древне-раввинской письменности». Здесь дан тип $a < b < c < d$ т.-е. нечто в роде геометрической прогрессии.

В 12 сказке 3-ей книги «Панчатантры»,—«Об обращенной в девицу мыши, выбиравшей себе жениха»,—также и в 8 гл. 7 сказки из книги Калилаh и Димнаh (об отшельнике и мыши) читаем следующее:

«У одного сострадательного и благочестивого отшельника воспитывалась мышь, тайком от всех обращенная им силою молитв в хорошенькую девушку для того, чтобы члены его семьи не гнушались ею. Когда она пришла в зрелый возраст, добрый отшельник стал подыскивать для нее дойстойного жениха.

Так как по ее желанию муж ее должен был быть самым сильным из всех существ, то наш заботливый воспитатель обратился к солнцу, как самому могущественному творению, с просьбой—быть мужем его дочери, при чем объяснил причину, почему, именно, он обращается к нему, а не к другому существу.

Но тогда солнце отвечало: «Я тебе укажу на того, кто сильнее меня. (Это)—облако, которое закрывает и задерживает диск моих лучей и затмевает снопы моего света». Тогда отшельник отправился к облаку и сказал ему, что говорил солнцу: Облако ответило: «Я также укажу тебе на того, кто сильнее меня. Ступай к ветру, который двигает меня взад и вперед и гонит на восток и запад». Отшельник отправился к ветру и сказал ему то же, что говорил облаку. Тот отвечал: «И я также укажу тебе на того, кто сильнее меня,—это гора, которую я не в состоянии сдвинуть». (Отшельник) пришел к горе и сказал ей свою речь. Гора ему отвечала: «Я укажу тебе на того, кто сильнее меня, это крыса, от которой я не в силах защищаться, когда она продырявливает меня и избирает своим обиталищем». Отшельник отправился к крысе и спросил ее: «Не женишься ли ты на этой девушке?» Та отвечала: «Как же мне жениться на ней, когда моя нора узка. Напротив, крыса женится на мыши». Тогда отшельник стал умолять своего господа превратить ее в мышь, как она была раньше—и это с согласия девушки. Бог вернул ее к ее первоначальному существованию, и она отправилась с крысой».

Извлечено мною из книги Калилаh и Димнаh—сборник басен под именем Бидная.—Перев. с арабского М. О. Аттая и М. В. Рябинина. Москва, 1899 г., стр. 145.

Мораль: натура и врожденные свойства не изменяются.

По румынской сказке—«Мышенок всегда вернется в свою нору»—ветер уверяет, что дуб его сильнее, так как последний противостоит могучим ветрам, и буйным вихрям. Но при этом сообщает, что, как ему известно, дуб все-таки скоро свалится на земь, так как у корней его завелись мыши. Поэтому ветер советует мышонку вернуться в свою же собственную нору, думая отыскать (там) самого сильного на свете. (Сказ. Сокр. заб. уголка (Собр. рум. ск. и легенд. Перевод А. П. Яцимирского. Москва, 1902 г., изд. Сытина).

Вот что мы читаем в Мидраше рабби Берешит, кн. I, гл. 38 (редактир., приблизительно, в 3—5 в.).

Когда Фарра (Терах) узнал о еретических мыслях и дерзких поступках своего сына Авраама (что он умышленно, вызывающим образом, так сказать, демонстративно, разбил народные кумиры, зло и метко высмеивает старую веру и проповедует какое-то новое ученье «о единобожии»), он его передал, наконец, в руки Немвроду.

«Поклонись огню», приказывает Немврод Аврааму.—«Не правильнее ли будет поклоняться воде, которая гасит огонь»,—возразил Авраам.

«Ну, так поклонись воде».—«Не лучше ли уж в таком случае поклоняться тучам, которые содержат в себе воду.»—«Ну, пусть так, поклонись тучам».—«Не лучше ли кланяться ветру, который рассеивает тучи»,—возразил Авраам.—«Ну, так поклоняйся ветру».—«Если так, то не разумнее ли будет поклоняться человеку, который вмещает в себе ветер (дышит воздухом), и рассерженный царь закричал: «Глупые мысли высказываешь ты. Вот я поклонюсь огню, в огонь же и брошу тебя; пусть твой бог, в которого ты веруешь, придет да спасет тебя». (Мидраш рабби Берешит, 38, в конце).

В Талмуде Вавилонском (Баба-Батра л. 10) читаем следующее назидательное слово—о могущественной и благодетельной силе добродетели (справедливости, благостыни и т. п.),—в котором фигурирует подобный, но более подробный, параллелизм (так сказать, порядок) преобладания физических и духовных сил природы друг над другом.

Рабби (Иуда) говорит: «Бесконечно велика справедливость (правосудие, милосердие), так как она приближает спасение (упрочивает счастие людское на земле), как сказано (Ис. 56, К: Так говорит господь: «Храните правосудие и поступайте справедливо: мое спасение готово придти и моя правда готовъ открыться». Он также говаривал: «Десять могучих предметов—один сильнее другого—создано в мире. Твердая (каменная) гора—ее же дробит железо; твердое железо—его же плавит огонь; сильный огонь—его же тушит вода; могучие воды—они же разносятся тучами; грозные тучи—они же рассеиваются ветром; буйный ветер—его же пересиливает тело; (могучее) тело—оно же подкашивается печалью; сильная печаль—она же побеждается (успокаивается) вином; крепкое вино—оно же теряет свою силу под влиянием сна. Смерть же побеждает всех их. Но добродетель спасает даже и от смерти» (Баба-Батра л. 10 а).

Подобный же ступенчатый параллелизм встречаем и в Мидраше Когелет (гл. 7, § 46)', но с другим освещением или выводом; там это проводится как сатира над «злыми женами».

Мысль сатиры такова: одна сила преодолевает другую, одна бывает могущественнее (лютее) другой, но нет хуже злой (скверной) женщины, которая страшнее всего на свете, даже самой смерти.

Это место из Мидраше гласит следующее:

Рабби Иегуда говаривал: Существует четырнадцать предметов, из которых один могущественнее другого (одно пересиливает другое). Бездна могущественна, земля же высится над нею, так как она охватывает ее. Земля могущественна, но горы еще могущественнее, так как они возвышаются над равниною. Гора сильна, но железо пересиливает ее—раскапывает ее. Железо, как ни твердо, а огонь расплавляет его. Огонь всепожирающ; его же пересиливает вода, угашает его. Воды могучи,—их же уносят облака. Облака могучи,—их же рассеивает ветер. Ветры, могучи,—но стена пересиливает их и противится им. Крепка стена; человек преодолевает ее: разрушает ее. Силен человек, но печаль подкашивает его. Сильна печаль, но вино заглушает ее, и она забывается. Велика сила (хмеля) вина, но его прогонят сон. Крепок (благотворен) сон, но болезнь прогоняет его прочь. Велика сила болезни; ангел же смерти берет верх и забирает душу. Жена же злая—хуже всего (Мидраш Когелет гл. 7, § 46).

В таком роде высказывается одна эфиопская притча, по которой значится, что «железо сильно, но огонь сильнее железа; вода сильнее огня, солнце сильнее воды, облако сильнее солнца, земля сильнее облака, человек сильнее земли, печаль сильнее человека, вино сильнее печали, сон сильнее вина, но всего сильнее женщина». (Буслаев).

Язвительный или шуточный отзыв «о злых женах», как в Мидраше, встречаем также и в такой же форме в памятниках древнерусской письменности, который перешел даже в устную народную словесность в виде народных загадок и шуток (См. Худякова, «Великорусские загадки». Этнографич. Сборн., издан. Имп. Русск. Географ. Общ. 1864 г., стр. 24) и выражается в следующей форме:

«Егда загорится храмина, чем ее гасити. — Водою. Что боле воды.—Ветер. Что боле ветра.—Гора (потому что неподвижна от ветра бывает). Что сильнее горы.—Человек (раскопает бо гору). Что боле может человека. — Хмель: (Отнимает руки и ноги). Что лютее хмеля.—Сон. Что лютее сна.—Жена зла». (Худяков, также Пыпин, Ист. древн.-русск. лит., т. II, гл. XII, стр. 528. изд. 2, 1902).

В среде детей литовских евреев распевается любимая еврейскими детьми песенка-побасенка—«Барелах виллин нихт фаллн». (Груши не хотят валиться с дерева).

Еще более популярна—и по настоящее время—в среде средне- и восточно-европейских евреев, у так называемых «ашкеназим» (или евреев немецкого толка) известная побасенка—«Хад гадио» (единая козочка), вошедшая даже в пасхальную агаду (пасхальные сказания, читаемые в первые два вечера пасхи в память исхода евреев из Египта).

В этих народных побасенках речь идет об одушевленных и неодушевленных предметах, ведущих между собою борьбу и пересиливающих друг друга.

Содержание первой из них,—за некоторыми незначительными изменениями—одно и то же, что и в германской народной сказке,—состоит в следующем:

«Бог создал грушевое дерево, чтобы оно производило груши, но дерево не хочет носить груши, а груши не хотят падать (с дерева).

Тогда господь посылает мальчика (Янкеле) собирать (срывать) с дерева спелые груши, но Янкеле, в свою очередь, не желает (идти) их рвать, как те не желают падать (даваться в руки). Бог посылает тогда собачку кусать Янкеле за ослушание—та не идет. Чтобы понудить собачку, посылает господь на нее дубинку (штекеле), но и дубинка не слушается. Тогда на последнюю посылает огонь, а на огонь—воду, на воду—бычка (экселе), чтобы испить ее, на бычка шохета (общественного резака или мясника), на шохета—ангела смерти. Но все это напрасно: не слушаются. Но когда на ангела смерти ополчается или идет сам господь,—дело принимает уже другой оборот: все становятся послушными. Ангел смерти изъявляет согласие за ослушание зарезать шохета, шохет—бычка, бычок—готов испить воду и т. д. и т. п. И заканчивается все это тем, что мальчик идет рвать груши, груши даются в руки и согласны падать с дерева.

Подобная песенка встречается у родственных русскому народу словенов и состоит в следующем: «Послали по Юрку пса, чтобы шел домой, но пес не идет Юрку кусать; на пса посылают дубье, дубье не идет пса бить; на дубье посылают огонь, на огонь воду, на воду быков, на быков мясников, на мясников ведьму, но все—напрасно. Наконец, когда наслали на ведьму самого чорта, чорт пошел ведьму брать, ведьма пошла мясников колдовать, мясники пошли быков бить, быки пошли воду пить, вода пошла огонь лить (заливать), огонь пошел дубье палить, дубье пошло пса бить, пес пошел Юрку кусать, а Юрка воротился домой» (Буслаев, Странств. пов. и рассказы. Русск. Вестн. Май, 1874 г.).

«Подобною песенкою-побасенкою потешаются малые дети по всей Руси» (Буслаев). Содержание ее следующее: Коза пошла по орехи, а домой не вернулась. Сначала нагоняют на нее волков, но волки не идут козу есть; на волков посылают людей и т. д., но все напрасно. Никто не слушается и не идет: Наконец, посылаются на червей гуси:

Гуси пошли червей клевать,
Черви пошли обух точить,
Обух пошел быков валить,
Быки пошли воду пить,
Вода пошла огонь лить,
Огонь пошел камень жечь,
Камень пошел топор вострить,
Топор пошел дубье рубить,
Дубье пошло медведя бить,

Медведь пошел людей драть,
Люди пошли волков гнать,
Волки пошли козу есть,—
Вот коза с орехами,
Вот коза с лупленными (Буслаев. Стр.
пов. и рассказы).

В упомянутой раньше еврейской пасхальной песенке—Хад гадио, как и в приведенных побасенках (народно-еврейской, русской, немецкой и др.), чередуется целый ряд предметов и созданий (персонажей), пересиливающих друг друга в борьбе.

Победа остается за последним—за богом.

Разница между этою богослужебною песнью и прочими ей подобными детскими побасенками состоит только в самом отношении действующих лиц к своим поступкам: в пасхальной песенке они действуют самостоятельно, добровольно—одни из них, побуждаемые злою волею, а другие, наоборот,—по чувству и долгу справедливости, а не по приказу, как в прочих.

Содержание песенки «о единой козочке»—(Хад гадио), следующее:

Единственная, любимая козочка, купленная отцом за два зуза (зевка—монеты), была растерзана (дикою, свирепою) кошкою. В наказание собака укусила кошку, дубинка же побила собаку, огонь спалил дубинку, но вода угасила огонь. Вол выпил воду, вола же зарезал шохет (мясник резак), шохета убил ангел смерти.

В работе, цитированной только что мною, отношение автора к предмету его исследования неправильно, так как он обращает внимание на несущественное, именно на то, как применено к данному приему различное смысловое содержание. Можно думать, что эта, к концу прицепленная мораль имеет к произведению так же мало отношения, как те слезы, которые проливают иногда слушатели за музыкой. Как известно, композиторы иногда пользовались музыкой своих хоралов для юмористических куплетов, и публика восхищалась остроумием и веселостью той музыки, которая в церкви казалась им религиозной по самому своему существу (Ганслик).

Главное же здесь—прием, построенный на задержании. Цель этого приема—построить ощутимое, воспринимаемое произведение. При прозаическом восприятии этого приема получается нетерпение слушателей и желани епрервать. Такое настроение бывает у господ собирателей сказок, и тогда они охотно минуют задержки и повторения. Создатели сказок знали о возможности такого восприятия и даже играли с ним. На этом основаны так называемые «Докучные сказки». Подобную сказку «с переправой коз» рассказывает в XX главе первой части «Дон-Кихота» Санчо Пансо своему рыцарю.

ПРИЛОЖЕНИЕ К СТР. 58

«Я не пренебрегал другими влияниями—теми, которые обычно выдвигаются, влияниями расы или среды; но имея в виду, что из всех влияний, действующих в истории литературы, главное—*влияние*

произведения на произведение, я следил, главным образом, за ним. Мы хотим сделать иначе, чем те, которые нам предшествовали: вот происхождение и действующий принцип как изменений вкуса, так и литературных революций; тут нет никакой метафизики. Плеяда XVI века хотела сделать нечто «иное», чем школа Клеман Маро. Расин в своей «Андромахе» хотел сделать нечто «иное», чем Корнель в своей «Пертарите», а Дидро в своем «Отце семейства»— сделать нечто «иное», чем Мольер в своем «Тартюфе». Романтики в наше время захотели сделать нечто «иное», чем классики... [1]. Не следует бесполезно умножать причины или под предлогом того, что литература есть выражение общества, смешивать историю литературы с историей нравов. Это—две совершенно разные вещи».

F. Brunetière. Предисловие к «Manuel de l'Hisroire de la Littérature française» (1899), стр. III.

---

[1] Есть и такие, которые хотели сделать «то же самое», что делали их предшественники—я прекрасно знаю о них! Но именно в истории литературы и искусства их нечего принимать в счет.

СТРОЕНИЕ РАССКАЗА И РОМАНА

I

Приступая к этой главе, я прежде всего должен сказать, что я не имею определения для новеллы. То-есть я не знаю, какими свойствами должен обладать мотив, или как должны сложиться мотивы, чтобы получился сюжет. Простой образ и простая параллель или даже простое описание события не дают еще ощущения новеллы.

В предыдущей работе я постарался показать связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. В частности я наметил тип ступенчатого нарастания мотивов. Такие нарастания по существу своему бесконечны, как бесконечны и авантюрные романы, на них построенные. Отсюда все эти бесчисленные томы Рокамболя, а также и «Десять лет спустя» и «Двадцать лет спустя» Александра Дюма. Отсюда же необходимость эпилога в таких романах. Окончить их можно, только изменив масштаб времени рассказа, «скомкав» его.

Но обычно все нагромождение новелл охватывается какой-нибудь обрамляющей новеллой. В авантюрном романе очень часто, кроме похищения и узнавания, в качестве основной новеллы берут и мотив затрудненной, но совершающейся свадьбы. Поэтому когда Марк Твэн писал «Похождения Тома Сойера», то заявил в конце, что не знает, где кончить свою историю, так как в истории мальчика нет женитьбы, которую обычно кончаются романы про взрослых. Поэтому он и оговорил, что кончает свою книгу там, где просто представился

случай. Как известно, история Тома Сойера имела свое продолжение,—историю Гека Финна (с выступлением на сцену в качестве главного лица, бывшего прежде второстепенным) и потом опять продолжение, уже с приемами детективного романа, и, наконец, третье продолжение с приемами романа Жюль Верна—«На шаре».

Но что же нужно для новеллы, чтобы она осозналась как что-то законченное?

При анализе легко увидеть, что, кроме построения типа ступеней, есть еще построение типа кольца или, лучше сказать, петли. Описание счастливой взаимной любви не создает новеллу или если и создает, то только будучи воспринято на традиционном фоне описаний любви с препятствиями. Для новеллы нужна любовь с препятствиями. Например, А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбила А, то А уже не любит Б. На этой схеме построены отношения Евгения Онегина и Татьяны, при чем причины неодновременности увлечения их друг другом даны в сложной психологической мотивировке. Тот же прием у Боярдо мотивирован чарами. У него в «Влюбленном Роланде» Ринальд влюблен в Анджелику, но случайно пьет воду из заколдованного источника и вдруг забывает свою любовь. Между тем Анджелика, напившись воды из другого источника, имеющего противоположные свойства, почувствовала к Ринальду пылкую любовь вместо прежней ненависти. Получается такая картина: Ринальд бежит от Анджелики, она его преследует из страны в страну. Потом, обыскав так весь свет, Ринальд, преследуемый Анджеликой, опять попадает в тот же лес с очарованными источниками, они пьют снова воду, и роли их меняются: Анджелика начинает ненавидеть Ринальдо, а тот начинает ее любить. Здесь мотивировка почти обнажена. Таким образом, для образования новеллы необходимо не только действие, но и противодействие — какое-то несовпадение. Это роднит «мотив» с тропом и каламбуром. Как я уже говорил в главе об эротическом остранении, сюжеты эротических сказок представляют из себя развернутые метафоры, например: мужской и женский половые органы у Боккачьо сравнены с пестом и ступкой. Сравнение это мотивировано целой историей, и получился «мотив». То же мы видим в новелле о «дьяволе и преисподней», но здесь еще ярче момент развер-

тывания, так как в конце ее есть прямо указание на существование в народе такого выражения. Очевидно, новелла является развертыванием этого выражения.

Очень многие новеллы являются развертыванием каламбуров, например, к такому типу относятся рассказы о происхождении названий. Мне лично пришлось слышать от одного старого охтянина рассказ о том, что название Охта возникло из восклицания Петра Великого: Ох! та! Когда название не дает возможности каламбурного осмысливания, то его разбивают на несуществующие имена собственные. Например, Москва из имен Мос и Ква, Яуза—Я и Уза (в сказании об основании Москвы).

Мотив далеко не всегда является развертыванием языкового материала. В качестве мотива могут быть разработаны, например, противоречия обычаев. Интересна одна деталь солдатского фольклора (в ней есть и влияние элементов языка): отверстие штыка называется мулек, и про молодых солдат рассказывают, что они жалуются: «я мулек потерял». Такой же мотив, возникавший на почве некоптящего огня (электричества),—рассказ про подпрапорщика, которого солдаты, курившие в казарме, убедили, что это «лампочки накоптели».

На противоречии же основан и мотив ложной невозможности. При «предсказании» мы имеем противоречие намерений действующих лиц, стремящихся избегнуть предсказания с тем, что оно тем самым исполняется (мотив Эдипа). При мотиве ложной невозможности предсказание, дающее ощущение невозможности исполнения, исполняется, но как бы каламбурно. Примеры: обещание ведьмы Макбету, что он будет побежден не раньше, чем лес пойдет на него, и что его не может убить «рожденный женщиной». При наступлении на замок Макбета солдаты, чтобы скрыть свое число, берут в руки ветви, убийца же Макбета не рожден, а вырезан из чрева. То же в романе об Александре: Александру сказано, что он умрет на железной земле под костяным небом. Он умирает на щите под потолком из слоновой кости. То же у Шекспира: король, которому предсказано, что он умрет в Иерусалиме, умирает в комнате монастыря, носящей название Иерусалим.

На ощущении контраста основаны мотивы: «бой отца с сыном», «брат—муж своей сестры» (в народной песне, обработанной Пушкиным, мотив усложнен) и мотив «муж на свадьбе жены». На том же приеме основан мотив «неуловимого преступника» в сказке, введенной в историю Геродота, где нам дается сперва безвыходное положение, а потом остроумный выход из него. Сюда же относятся сказки с мотивом загадывания и разгадывания загадок или, в более развернутом виде, с решением задач—совершением подвигов. В более поздней литературе повезло мотиву «ложного»—невинного преступника. В такого рода мотиве мы имеем сперва подготовку возможности обвинения невинного, потом обвинение и, наконец, оправдание. Оправдание иногда достигается сопоставлением ложных свидетельских показаний (тип Сусанны, он же в камоанских сказках Минаева), иногда же вмешательством добросовестного свидетеля.

Если мы не имеем развязки, то не получаем и ощущения сюжета. Это легко проследить у Лесажа в его «Хромом бесе», в котором мы имеем как бы картинки, не имеющие сюжетного построения. Например, вот отрывок из этого романа:

«Перейдем теперь к этому новому зданию, где два отдельных помещения: в одном живет хозяин, этот старый господин, который то ходит по комнате, то бросается в кресло.

— Я полагаю,—сказал Замбулло,—что он раздумывает о какомнибудь важном предприятии. Кто он такой? Судя по богатству в его доме, это, должно быть, гранд первого разряда.

— Между тем,—отвечал демон,—он простого происхождения, но состарился, занимая выгодные должности; у него четыре миллиона состояния. Так как он не совсем спокоен относительно средств, служивших ему для приобретения этого состояния, а скоро придется отдавать отчет на том свете в своих поступках, то его взяло беспокойство; он хочет построить монастырь и надеется, что после такого доброго дела совесть его будет спокойна. Он уже получил разрешение на его основание, но туда будут допускаться только монахи целомудренные, воздержанные, с большим смирением. Выбор будет очень труден. Второе помещение занимает красивая дама; она только что взяла ванну из молока и легла в постель. Это изнеженная особа, вдова кавалера ордена св. Иакова, который оставил ей в наследство только прекрасное имя, но, к счастью, у нее есть два друга, два советника при кастильском короле, которые сообща уплачивают за нее расходы по дому.

— Ой, ой—воскликнул студент—я слышу крики и жалобы! Не случилось ли какого несчастия?

— Вот в чем дело,—сказал дух,—два молодых кавалера играли в карты в том игорном доме, где вы видите так много зажженных ламп и свечей; они разгорячились из-за какого-то хода, схватились за шпаги и смертельно ранили друг друга. Старший женат, а младший—единственный сын. Они умирают. Жена одного и отец другого, извещенные об этом печальном происшествии, прибыли, и крики их оглашают всю окрестность. «Несчастное дитя», говорит отец, обращаясь к сыну, который не может его слышать: «сколько раз я тебя убеждал бросить игру, сколько раз я тебе предсказывал, что ты поплатишься жизнью! Я объявляю, что это не моя вина, что ты так скверно кончаешь». Жена с своей стороны, тоже в отчаянии, хотя ее супруг проиграл все ее приданое, продал все ее драгоценности, даже платья; она тем не менее неутешна. Она проклинает карты, которые всему причиной, проклинает игорный дом и тех, кто там находится».

Приведенные отрывки явно—не новеллы, и это зависит не от их величины. Дает ощущение оконченности маленькая сценка, которая перебивает новеллу, рассказываемую Асмодеем.

«Хотя история, которую вы мне рассказываете, очень интересна, но то, что я вижу, мешает мне слушать вас так внимательно, как я бы этого хотел. Я вижу в одном доме хорошенькую женщину, которая сидит между молодым человеком и стариком. Они, видимо, пьют очень вкусные ликеры, и, покуда старик целует молодую даму, эта мошенница за его спиной дает целовать свою руку молодому человеку, который, вероятно, ее любовник.

— Совсем наоборот, объяснил Хромой, молодой—ее муж, а старый—любовник. Этот старик важный господин, он—командор военного ордена Калатрава. Он разоряется на эту даму, муж которой занимает маленькую должность при дворе. Она расточает ласки старому поклоннику из расчета и обманывает его из любви к мужу.»

Эта законченность происходит от того, что мы здесь имеем сперва ложные узнавания, потом раскрытие настоящего положения, т.-е. формула осуществлена.

Зато ощущаются, как недоконченные, довольно большие новеллы, в которых мы ощущаем недосказанность. Такая полуновелла есть в конце X главы. Начинается она описанием серенады со вставными стихами.

«Оставим эти куплеты, вы сейчас услышите другую музыку. Следите глазами за этими четырьмя мужчинами, которые вдруг показались на улице. Вон они накидываются на наших музыкантов. Эти закрываются своими инструментами, как щитами, которые не выдерживают ударов и разлетаются вдребезги. Посмотрите, на помощь им прибегают два кавалера, из которых один—главное лицо в серенаде. С какой яростью они бросаются на нападающих! Но эти,

такие же ловкие и храбрые, как они, охотно принимают их. Какой огонь вылетает из-под их шпаг. Посмотрите, один из защитников серенады падает; это тот, который давал серенаду; он смертельно ранен. Его товарищ увидя это бежит, зачинщик, с своей стороны, тоже спасаются, и все музыканты исчезают. Остается на месте только злополучный кавалер, который заплатил жизнью за серенаду; обратите в то же время внимание на дочь судьи. Она стоит за жалюзи, откуда она видела все, что произошло; эта особая—такая гордая и тщеславная, так много воображает о своей красоте, хотя довольно обыкновенной, что вместо того, чтобы оплакивать это печальное происшедствие, жестокая только радуется этому и еще более тщеславится собой.

Это не все. Посмотрите,—прибавил он,—вон другой останавливается на улице, около того, который плавает в своей крови, чтобы подать ему помощь, насколько возможно. Обход застает его и ведет в тюрьму, где он долго пробудет, и с ним поступят не лучше, чем если бы он был действительно убийцей.

— Сколько несчастий случилось в эту ночь!—заметил Замбулло».

Новелла ощущается, как неоконченная. Иногда к таким новеллам-«картинкам» прибавляется то, что я называю «ложным концом». Обычно «ложный конец» делается из описания природы или погоды в роде знаменитого, благодаря «Сатирикону», окончания рождественского рассказа словами «мороз крепчал». В данном случае я предлагаю читателю сочинить и приставить к отрывку из Лесажа хотя бы описание ночной Севильи или «равнодушного неба».

Очень типично, как ложный конец, описание осени и восклицание: «Скучно жить на этом свете, господа!» у Гоголя в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович».

Этот новый мотив образуется параллельно с прежним материалом, и новелла будет выглядеть законченной.

Совершенно особый вид новелл представляют из себя новеллы с «отрицательным концом». Сперва объясню свой термин. В словах стол-а, стол-у звуки а, у, являются окончанием, а «корень» стол — основой. В именительном падеже единственного числа мы имеем слово с т о л без окончания, но это отсутствие окончания на фоне других падежных флексий воспринимается нами как признак падежа и может быть названо «отрицательной формой» (термин Фортунатова) («нулевое окончание» по терминологии Бодуена-де-Куртене). Такие отрицательные формы довольно часто встречаются в новеллах, в частности в новеллах Мопассана.

Например, мать едет повидать своего незаконорожденного ребенка, отданного в деревню на воспитание. Он обратился в грубого крестьянина. Мать в горе бежит и попадает в реку. Сын, не зная про нее ничего, шарит по дну шестом и наконец вытаскивает ее, зацепив за платье. На этом новелла кончается. Эта новелла воспринимается на фоне привычных новелл с «окончанием». Кстати (говорю не как утверждение, сколько просто как мнение), французский бытовой роман эпохи Флобера широко пользовался приемом несовершающегося действия («Сентиментальное воспитание»).

Обычно новелла представляет из себя комбинацию кольцевого и ступенчатого построения, усложненного развертыванием.

В собрании сочинений Чехова том рассказов всегда самая трепанная книга. Больше всего читаются широкой публикой молодые рассказы Чехова, те рассказы, которые он называл пестрыми. Если прочесть их и рассказать потом самому себе, о чем в них повествуется, то окажется, что темы у Чехова здесь самые обычные. Рассказывает Чехов о мелких чиновниках, мелких купцах. Весь быть в литературе давно знакомый. Об этом же писал Лейкин, Горбунов. Для сегоднешнего дня этот быт несколько даже антикварный.

Причина успеха чеховских рассказов—их сюжетное построение. Русская литература мало работала над новеллистическим сюжетом. Гоголь годами ждал анекдота, который можно было бы развернуть в рассказ или повесть.

Построение Гончарова с точки зрения сюжетной довольно беспомощно. Для экспозиции «Обломова» Гончаров заставляет в один день к нему приходит самых разнообразных людей. и читатель должен был бы решить, что «Обломов» ведет чрезвычайно неспокойный образ жизни.

«Рудин» Тургенева состоит из одной новеллы, из одного эпизода, и потом из исповеди Рудина.

В строении собственно новеллы сюжетно энергичны новеллы Пушкина. Остальная новеллистическая традиция чуть ли не наполовину занята монотонной светской повестью Марлинского, Калашникова, Вонлярлярского, Сологуба и Лермонтова.

Чеховские новеллы резко перебивают эту традицию. Обычные по своему материалу, они отличаются от бесчислен-

ных физиологических очерков,—которые в свое время конкурировали со светской повестью—тем, что чеховская новелла построена на четком сюжете с неожиданным разрешением.

Основной прием построения — ошибка. Первый рассказ «В бане» основан на том, что длинные волосы в старой России носили нигилисты и духовенство. Для того, чтобы ошибка могла произойти нужно уничтожить все вторичные признаки. Действие происходит поэтому в бане. Для усиления момента столкновения, время берется постное, когда вопрос о духовенстве злободневен. Реплики отца дьякона, принятого за нигилиста, построены так, что когда читатель узнает о том, что дьякон — дьякон, а не нигилист, то это узнавание неожиданно, но законно, так как оно раскрывает смысл темного дьяконского бормотания. Для того, чтобы развязка сработала, необходима заинтересованность героев в развязке, чтобы узнавание было чем-то обострено. В данном случае цирюльник огорчен тем, что он в пост, перед исповедью, оскорбил духовную особу, подумав, что у него в голове есть идея.

Тут перед нами правильно построенное уравнение, все части которого находятся между собою в функциональной связи.

Новелла «Толстый и тонкий» занимает две странички. В основе ее положено неравенство социального положения двух бывших школьных товарищей. Положение совершенно элементарное, но оно развернуто с неожиданной и точной выдумкой. Приятели сперва облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез, оба были приятно ошеломлены. Тонкий наспех рассказывает о своем семействе, при чем довольно многословно, по-приятельски. В середине новеллы, т.-е. в конце первой страницы, тонкий узнает, что толстый тайный советник. Разрывается пропасть социального неравенства, которая здесь ясна нам потому, что перед этим приятели были даны, как голые, вне сегодняшнего дня. Заикающийся тонкий вторично говорит толстому почти те же фразы про свою семью, но уже тоном рапорта. Это повторение реплик дает разность при совпадении и выясняет строение новеллы.

Вещь в своей параллельности доведена до конца, у нее двойная развязка—на разности ощущения встретившихся. Тайного советника почти стошнило от любезности его бывшего

приятеля, он отвернулся от тонкого и подал ему на прощание руку. Тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал, как китаец, хи-хи-хи. Жена улыбнулась. Нафанаил шаркнул ногой и уронил фуражку. Все трое были приятно ошеломлены.

Очень часто Чехов работает на нарушении традиций какого-нибудь сюжетного штампа.

У него есть рассказ «Страшная ночь» о человеке, который во всех квартирах, в том числе и в своей собственной, ночью находил гробы.

Рассказ начат примитивно-мистическим способом. Фамилия рассказчика Панихидин. Живет он у Успенья на Могильцах, в доме чиновника Трупова. Для смягчения обнаженности приема прибавлено «стало-быть в одной из самых глухих местностей Арбата».

Этим накоплением цитатных инеррационных ужасов Чехов достигает того, что конец становится совершенно неожиданным. Конец основан на противоречии между гробом, мистическим предметом, атрибутом страшного рассказа—и гробом. частью имущества гробовщика.

Гробовщик прячет эти гробы от описи у своих приятелей.

Иронией над эпигонами светской повести наполнена новелла «Загадочная натура». Для обнажения всего приема героиня рассказывает свою историю непосредственно писателю. Действие происходит в купэ первого класса, в обстановке, ставшей традиционной для ввода светской героини.

«Против нее на диванчике сидит губернаторский чиновник особых поручений, молодой начинающий писатель, помещающий в губернских ведомостях небольшие рассказы, или, как сам он называет, «новеллы» — из великосветской жизни».

Начало новеллы, рассказанной женщиной, совершенно традиционно. Она была бедна, «уродливое институтское воспитание, чтение глупых романов, ошибки молодости, первая робкая любовь». Она любит молодого, она хочет быть счастливой. Тут идет новая пародийная линия на эпигонах психологического романа. «Чудная, лепечет писатель, целуя руку около браслета. Не вас целую, дивная, а страдание человеческое».

Женщина выходит за старика, и тут идет пародийное описание ее жизни в нескольких строках. Старик умирает

и оставляет ее богатой. Счастье стучится в окно, но на пути опять стоит препятствие. «Что же стало на вашем пути? Другой богатый старик».

Удвоение одного и того же мотива совершенно обессмысливает его первоначальную мотивировку, и приводит материал светской новеллы в повесть о самой обыкновенной продаже.

На пародии основана новелла «То была она», менее высокая по своему качеству. Эта новелла опять работает на инерции святочного рассказа, на встрече с неведомой женщиной, при чем неведомость ее не утверждается рассказчиком и подразумевается читателем или слушателем. В результате женщина эта оказывается женой рассказчика, слушатели протестуют, и рассказчику приходится возвращаться к традиционному окончанию.

На двойственности отношений к одному и тому же предмету, без использования инерции другого жанра, основан замечательный рассказ Чехова «Знакомый мужчина». Проститутку выпускают из больницы. Без своего профессионального костюма, без модной короткой кофточки, высокой шляпы и туфель бронзового цвета, она чувствует себя голой, не профессиональной Вандой, а Настасьей Канавкиной по паспорту. Нужно достать деньги. Ванда-Настасья, эта двойственная женщина, заложивши последнее кольцо за рубль, идет к знакомому зубному врачу Финкелю. Когда она подходила к двери зубного врача, у нее был готов план, вбежать к нему в кабинет и попросить у него 25 рублей со смехом. Но она одета в обыкновенное платье. Входит, робко спрашивает: «доктор дома?» Лестница кажется ей роскошной, на лестнице есть зеркало. Ванда снова видит себя без высокой шляпы, без модной кофточки, без туфель бронзового цвета. Ванда приходит к дотору и от застенчивости говорит, что у нее болит зуб. Финкель опачкал ее губы и десны табачными пальцами и вырвал зуб, а Ванда отдала ему последний рубль.

Вещь построена на двойственности положения людей. Тут два человека разных профессий — проститутка и зубной врач, при чем она приходит к нему, как непрофессионалка к профессионалу. Переменившееся положение Ванды все время поддерживается напоминанием о ее переодетости. В основе

вещи лежит стыд, стыд сказать, кто ты, стыд—из-за которого человек идет на боль, и в этой теме в одном куске сливается вся новелла.

«Выйдя на улицу, она чувствовала еще больший стыд, чем прежде, но теперь уж ей было стыдно не бедности. Она уже не замечала, что на ней нет высокой шляпы и модной кофточки. Шла она по улице, плевала кровью, и каждый красный плевок говорил ей об ее жизни, нехорошей, тяжелой жизни, о тех оскорблениях, которые она переносила и еще будет переносить завтра, через неделю, через год — всю жизнь до самой смерти».

Чисто сказовым материалом Чехов пользовался мало. Но у него есть превосходная новелла «Полинька», где сказовый материал использован для композиционной задачи.

Приказчик говорит с модисткой о своей любви и о том, что студент, в которого она влюблена, все равно ее обманет. Разговор происходит во время продажи приклада, и интонации модного магазина противоречат происходящей драмы. Продажа нарочно затянута, потому что один любит, а другой чувствует себя виноватым. «Самый модный теперь из птичьего пера, цвет, если желаете, модный теперь гелиотроп или цвет канак, т.-е. бордо с желтым. Выбор громадный. А к чему вся эта история клонится, я решительно не понимаю...» Женщина бледна и плачет и выбирает пуговицы. «Для купчихи шьем, значит, дайте что-нибудь выходящее из ряда обыкновенного».

— Да, если купчиха, то нужно выбирать попестрее. Вот-с пуговицы. Сочетание цветов синего, красного и модного золотистого. Самые глазастые. Кто поделикатнее, те берут у нас черные матовые с одним блестящим ободочком. Только я не понимаю. Неужели вы сами не можете рассудить. Ну, к чему поведут эти... прогулки.

— Я сама не знаю...— шепчет Полинька и нагибается к пуговицам.— Я сама не знаю, Николай Тимофеич, что со мной делается.»

Кончается новелла почти обессмысленным рядом нарочито галантерейных слов и слезами.

«Николай Тимофеич загораживает Полиньку и, стараясь скрыть ее и свое волнение, морщит лицо в улыбку и громко говорит:

— Есть два сорта кружев, сударыня. Бумажные и шелковые. Ориенталь, британские, валансьен, кроше торшон — это бумажные-с, а рококо, сутажет, камбре — это шелковые... Ради бога, утрите слезы. Сюда идут.

И, видя, что слезы все еще текут, он продолжает еще громче:

— Испанские, рококо, сутажет, камбре... Чулки фильдекосовые, бумажные, шелковые...»

Новеллы Чехова появились первоначально в младшем ряду литературы. Печатались в юмористических журналах, и высокая литературная слава Чехова началась с театра и повестей. Сейчас Чехов должен быть не только переиздан, но и пересмотрен, при этом пересмотре, вероятно, все признают, что самый читаемый Чехов — это и есть Чехов формально наиболее совершенный.

II.

Особый прием образования новеллы есть прием параллели. Разберем ее на толстовском материале.

Для того, чтобы сделать предмет фактом искусства, нужно извлечь его из числа фактов жизни. Для этого нужно, прежде всего, «расшевелить вещь», как Иван Грозный «перебирал» людишек. Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится. Нужно повернуть вещь, как полено в огне. У Чехова в его «Записной книжке» есть такой пример: кто-то ходил не то 15, не то 30 лет по переулку и каждый день читал вывеску: «Большой выбор сигов» и каждый день думал: «Кому нужен большой выбор сигов?»; наконец как-то вывеску сняли и поставили у стены боком, тогда он прочел: «Большой выбор сигар». Поэт снимает все вывески со своих мест, художник всегда зачинщик восстания вещей. Вещи бунтуют у поэтов, сбрасывая с себя старые имена и принимая с новым именем — новый облик. Поэт употребляет образы — тропы, сравнивая; он называет, положим, огонь красным цветком или прилагает к старому слову новый эпитет или же, как Бодлер, говорит, что падаль подняла ноги, как женщина для позорных ласк. Этим поэт совершает семантический сдвиг, он выхватывает понятие из того смыслового ряда, в котором оно находилось,

и перемещает его при помощи слова (тропа) в другой смысловой ряд, при чем мы ощущаем новизну, нахождение предмета в новом ряду. Новое слово сидит на предмете, как новое платье. Вывеска снята. Это один из способов обращения предмета в нечто ощутимое, в нечто, могущее стать материалом художественного произведения. Другой способ, это создание ступенчатой формы. Вещь раздваивается и растраивается своими отражениями и противоположениями.

Ой яблочко, куда котишься?
Ой мамочка, замуж хочется—

поет ростовский босяк, продолжая по всей вероятности традицию песни типа:

Катилося яблочко с замостья,
Просилася Катичка с застолья.

Тут даны два понятия, совершенно не совпадающих, но сдвигающих друг друга из ряда обычных ассоциаций.

Иногда же вещь удваивается или разлагается. У Александра Блока одно слово «железнодорожная» разложено на слова: «тоска дорожная железная». Лев Толстой в своих вещах формальных, как музыка, давал построения как типа остранения (называние вещи необычайным именем), так и примеры ступенчатого построения.

Об остранении у Толстого я уже писал. Одна из разновидностей этого приема состоит в том, что писатель фиксирует и подчеркивает в картине какую-нибудь деталь, что изменяет обычные пропорции. Так, в картине боя Толстой развертывает деталь жующего влажного рта. Это обращение внимания на деталь создает своеобразный сдвиг. Константин Леонтьев в своей книге о Льве Толстом не понял этого приема.

Но самый обычный прием у Толстого — это, когда он отказывается узнавать вещи, и описывает их, как в первый раз виденные, называя декорации («Война и мир») кусками раскрашенного картона, а причастие — булкой, или уверяя, что христиане едят своего бога. Я думаю, что традиция этого толстовского приема идет из французской литературы, может быть, от «Гурона, по прозвищу наивный» Вольтера или от описания французского двора, сделанного дикарем у Шатобриана. Во всяком случае, Толстой «остранял» ваг-

неровские вещи, описал их именно с точки зрения умного крестьянина, т.-е. с точки зрения человека, не имеющего привычных ассоциаций, по типу «французских дикарей». Впрочем, такой же прием описывания города с точки зрения селянина употреблялся и в древнем греческом романе (Веселовский).

Второй прием, прием ступенчатого построения, разрабатывался Львом Толстым очень своеобразно.

Я не буду пытаться дать хотя бы конспективный очерк развития этого приема в процессе создания Толстым своей своеобразной поэтики и удовольствуюсь сейчас несколькими примерами. Молодой Толстой строил параллелизм довольно наивно. Особенно для того, чтобы дать разработку темы умирания—показать ее, Толстому показалось необходимым провести три темы: тему смерти барыни, смерти мужика и смерти дерева. Я говорю про рассказ «Три смерти». Части этого рассказа связаны определенной мотивировкой: мужик—ямщик барыни, а дерево срублено ему на крест.

В поздней народной лирике параллелизм тоже иногда мотивируется; так, например, обычная параллель: любить — топтать траву, мотивируется тем, что любовники вытоптали траву, гуляя.

В «Холстомере» параллелизм лошадь — человек поддерживается фразой:

«Ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо позже. Ни кожа ни кости его никуда не пригодились».

Связь членов параллелизма мотивируется в этом рассказе тем, что Серпуховский был когда-то хозяином Холстомера. В «Двух гусарах» параллелизм виден из самого названия и приведен в деталях: любовь, карточная игра, отношение к друзьям. Мотивировка связи частей—родство действующих лиц.

Если сравнить приемы мастерства Толстого с приемами Мопассана, то можно заметить, что при параллелизме французский мастер как бы пропускает вторую часть параллели. Когда Мопассан пишет свою новеллу, то он обычно, как бы подразумевая, умалчивает второй член параллели. Таким вторым, подразумеваемым членом, обычно является или традиционный склад новеллы, им нарушаемый,—например, он пи-

шет новеллы как бы без конца—или же обычное, скажем, условное, буржуазно-французское отношение к жизни. Так, например, во многих новеллах Мопассан описывает смерть крестьянина, описывает просто, но удивительно «остраненно», при чем меркой сравнения служит, конечно, литературное описание смерти горожанина, но оно не приводится в этой же новелле. Иногда же оно вводится, как эмоциональная оценка рассказчика. С этой точки зрения Толстой, так сказать, примитивнее Мопассана, ему нужна параллель выявленная, как в «Плодах просвещения»—кухня и гостиная. Я думаю, что это объясняется большей отчетливостью французской литературной традиции сравнительно с русской; французский читатель ярче чувствует нарушение канона или же легче подыскивает параллель, чем наш читатель с его неясным представлением нормального.

Я вскользь хочу отметить, что, говоря о литературной традиции, я не представляю ее себе в виде заимствования одним писателем у другого. Традицию писателя я представляю себе, как зависимость его от какого-то общего склада литературных норм, который так же, как традиция изобретателя, состоит из суммы технических возможностей его времени.

Более сложные случаи параллелизма у Толстого представляют собою противопоставления в его романах действующих лиц друг другу или одной группы действующих лиц другой. Например, в «Войне и мире» отчетливо чувствуются противопоставления: 1) Наполеон—Кутузов, 2) Пьер Безухов—Андрей Болконский и одновременно Николай Ростов, который служит как бы координатой (мерилом) для того и другого. В «Анне Карениной» противопоставлена группа Анна—Вронский группе Левин—Китти, при чем связь этих групп мотивирована родством. Это обычная мотивировка у Толстого, а может быть, и вообще у романистов; сам Толстой писал, что он сделал «старого Болконского отцом блестящего молодого человека (Андрея), так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо». Другим способом, способом участия одного и того же действующего лица в разных комбинациях (излюблен английскими романистами) Толстой почти не пользовался, разве только в эпизоде Петрушка—Наполеон, где он употреблял его в целях остранения. Во всяком

случае, две части параллели в «Анне Карениной» связаны мотивировкой настолько слабо, что можно представить себе эту связь мотивированной только художественной необходимостью.

Очень интересно пользовался Толстой «родством» уже не для мотивировки связи, а для ступенчатости построения. Мы видим двух братьев и одну сестру Ростовых, они представляют как бы развертывание одного типа. Иногда Толстой, как, например, в отрывке перед смертью Пети, сравнивает их. Николай Ростов—упрощение Наташи, «огрубление» ее. Стива Облонский открывает одну сторону построения души Анны Карениной, связь дана через слово «немножечко», которое Анна говорит голосом Стивы. Стива—ступень к сестре. Здесь связь характеров объясняется не родством,—не постеснялся же Толстой породнить на страницах романа отдельно задуманных героев. Здесь родство понадобилось для постройки ступеней.

Что в литературной традиции изображение родственников совершенно не связано с обязательством показать преломления одного и того же характера,—показывает традиционный прием описывания благородного и преступного братьев, родившихся в одной семье. Впрочем, здесь иногда вводится мотивировка: незаконнорожденность (Фильдинг).

Здесь все, как всегда в искусстве, мотивировка мастерства.

III

Предшественником современного романа был сборник новелл: это можно сказать, хотя бы не утверждая между ними причинной связи, а просто устанавливая хронологический факт.

Сборники новелл обыкновенно делали так, чтобы отдельные части, в них входящие, были связаны, хотя бы формально. Это достигалось тем, что отдельные новеллы вставлялись в одну обрамляющую как ее части. Так сделаны сборники «Панчатантра», «Калилаһ и Димнаһ», «Хидопадеша», «Рассказы попугая», «Семь визирей», «Тысяча одна ночь», грузинский свод новелл XVIII века «Книга мудрости и лжи» и многие другие.

Можно установить несколько типов обрамляющих новелл, или, вернее, способов вставлять новеллу в новеллу. Наиболее употребительный—это рассказывание новелл-сказок для задержания исполнения какого-нибудь действия; так, в «Семи визирях» визири сказками удерживают царя от казни сына, в «Тысяче одной ночи» Шахразада удерживает сказками время своей собственной казни; в монгольском сказочном сборнике буддийского происхождения «Арджи Барджи» деревянные статуи, составляющие ступени, сказками удерживают царя от восхождения на трон, при чем во вторую сказку вставлены третья и четвертая; так же в «Сказках попугая» попугай удерживает сказками жену, хотящую изменить своему мужу, и затягивает дело до его прибытия. По той же системе задерживания построены циклы сказок внутри 1001 ночи, это сказки перед казнью.

Вторым способом вкомпановки новеллы в новеллу можно считать прения сказками, когда они приводятся для доказательства какой-нибудь мысли, при чем сказка служит возражением на сказку. Этот способ интересен для нас тем, что он простирается и на другие материалы развертывания. Так, вставляются стихи и изречения.

Очень важно отметить, что эти приемы, приемы книжные, самая громоздкость материала, не позволяет применить такие способы связи частей в устной традиции. Связь между частями так формальна, что может стать заметна только читателю, а не слушателю. Разработка способов соединения новелл могла быть дана в так называемом народном, т.-е. анонимном, не сознательно-личном творчестве только в зародыше. Роман со дня своего рождения и даже до дня своего рождения тяготел к книге.

В европейских литературах довольно рано появились сборники новелл, оформленных в одно целое какой-нибудь одной новеллой, играющей роль обрамления.

Сборники восточного происхождения, пришедшие с востока через арабов и евреев, внесли в обиход европейцев много иноземных рассказов, которые, несомненно, встретили здесь много туземных, на них похожих.

В то же время создался европейский тип обрамления, с мотивировкой рассказывания ради рассказывания.

Я говорю о «Декамероне».

«Декамерон» со своими потомками еще очень сильно отличается от европейского романа XVIII—XIX вв. тем, что отдельные эпизоды сборника не связаны друг с другом единством действующих лиц. Более того. Мы здесь еще не видим действующего лица, вся установка внимания лежит на действии, действователь—только игральная карта, дающая возмолность проявиться сюжетной форме.

Скажу сейчас, пока бездоказательно, что так происходило довольно долго, еще в «Жиль-Блазе» Лесажа герой так бесхарактерен, что провоцирует критиков на мысли о том, что задачей автора явилось именно изображение среднего человека. Это не верно. Жиль Блаз совсем не человек, это нитка, сшивающая эпизоды романа—нитка эта серая.

Гораздо сильнее связь действия и действователя в «Кентерберийских рассказах».

Обрамление было широко использовано в плутовских романах.

Очень интересна судьба этого приема в творчестве Сервантеса, Лесажа, Фильдинга и преломление его через Стерна в ново-европейском романе.

Очень любопытно сложение сказки «История царевича Камар-Эс-Земана и царевны Бухур». Сказка эта занимает место со сто семидесятой ночи по двести сорок девятую. Она сразу распадается на несколько сказок. 1) Историю царевича Камар-Эсх-Зезама (сына Земана), с помощниками демонами, очень сложно построенную, кончающуюся свадьбой влюбленных, при чем царица Будур покидает своего отца. 2) Историю двух царевичей Эль-Амджада и Эль-Асада. История эта связана с первой только тем, что царевичи эти—дети от жен царя Камара. Царь хочет казнить их, они бегут от него и терпят различные приключения. В Эль-Асада влюбляется царевна Марганеха, к которой он попадает как раб Мамелик. Он попадает из приключения в приключение, все время попадая в руки одного и того же мага Баграма. Наконец они соединяются. По этому случаю маг, покаявшийся и принявший ислам, рассказывает им историю «Неамеха и Ноама». Рассказ этот очень сложен и нигде не перебивается историей двух братьев. «Выслушав этот рассказ, царевичи подивились на него». К этому времени прибывает войско

царевны Марганехи, требующей возвращения безбородого мамелюка, у ней похищенного. Потом прибывает войско царя Эль-Ганера, отца царицы Будур—матери Эль-Амджада. Потом прибывает третья армия—Камара, ищущего своих детей, о невинности которых он узнал, и наконец прибывает армия царя Шах-Земана, о котором мы уже совершенно забыли, и который тоже явился за сыном. Таким искусственным способом срощено несколько сказок.

Интересно, как развертывается, например, сюжет народной драмы о «Царе Максимилиане». Сюжет очень прост: сын царя Максимилиана, женившегося на Венере, не желает поклоняться идолам и гибнет за это от руки отца. Сам же отец погибает вместе со своим двором под ударами Смерти. Этот текст воспринимается потом, как сценарий; к разным местам его, пользуясь самой разнообразной мотивировкой, приставляются вне его развившиеся мотивы. Например, существует народная драма «Лодка» и другая «Шайка». Иногда они вставляются в царя Максимилиана без всякой мотивировки,—так же, как пастушеские сцены в Дон-Кихоте или стихи в 1001 ночь. Иногда же они, и я думаю, что это более позднее явление, вставляются, мотивируясь так: непокорный Адольф бежит от отца и поступает в шайку. Раньше вошел в текст эпизод «Аника и смерть». Может быть, это произошло еще в том тексте, который попал впервые в деревню, и который мы можем для простоты неправильно называть первоначальным. Гораздо позднее вошел эпизод шуточного отпеванья, который тоже известен вне этой комедии. Во многих случаях новые эпизоды, а особенно словесные игры, то-есть нагромождение омонимов, мотивированных глухотой, так пышно разрослись, что совершенно вытеснили Максимилиана. Он остался как предлог начинать комедию. Путь от первоначального царя Максимилиана, может быть, близкого южнорусской школьной драме, до позднего текста, разрушившегося в каламбурах, развивающегося по совершенно другому принципу, не короче, чем путь от Державина до Андрея Белого. Кстати сказать, иногда державинский стих попадает в тексты драмы. Такова приблизительно история изменения приема развития действия в тексте царя Максимилиана. Текст изменялся для каждого произведения, развертываясь местным материалом.

IV

Я уже говорил, что если мы возьмем какую-нибудь типичную новеллу-анекдот, то увидим, что она представляет нечто законченное. Если, например, материалом взять удачный ответ, выводящий человека из затруднительного положения, то мы имеем мотивировку затруднительного положения, в которое попал герой, его ответ и определенное разрешение; таково же строение новелл с «хитростями» вообще. Например, человек, отмеченный после преступления тем, что у него выстригли клок волос, отстригает его у всех своих товарищей и тем спасается; то же в однотипной сказке с домом, отмеченным мелом (1001 ночь, Андерсен). Здесь мы видим определенное законченное сюжетное кольцо, которое иногда развертывается описаниями, характеристиками, но само по себе представляет нечто разрешенное. Как я говорил в прошлой заметке, несколько таких новелл могут образовать более сложное построение, будучи вставленными в одну рамку, так сказать, соединены в один сюжетный куст.

Но еще более широко распространен другой прием сюжетной композиции—прием нанизывания. При таком способе компоновки одна законченная новелла-мотив ставится после другой и связывается тем, что все они связаны единством действующего лица. Многосложная сказка обычного типа с задачами, задаваемыми герою, уже представляет из себя компоновку путем нанизывания. Именно путем нанизывания происходит усвоение одной сказкой мотивов другой. Получаются сказки, составленные из двух или даже четырех. При чем мы сразу же можем установить два типа нанизывания. В одном герой нейтрален, приключения набегают на него, он невинен в их возникновении,—такое явление очень обычно в авантюрном романе, где девушку или юношу перекрадывают друг у друга пираты, а корабли этих пиратов никак не могут попасть к месту назначения и все время терпят приключения. В других композициях, мы видим уже попытки связывать действие и действователя, мотивировать приключения. Приключения Одиссея мотивированы, но довольно внешне, гневом богов, не дающих герою отдыха. Арабский брат Одиссея Синбад-Мореход уже сам в себе несет объяснение многочисленности приключений, с ним случающихся: у него есть страсть к путешествию, и поэтому семь его выездов

позволяют нанизать на его судьбу весь фольклор современных ему туристов.

В «Золотом Осле» Апулея мотивировкой нанизывания является любопытство Люция, который все подслушивает и высматривает. Кстати замечу, что «Золотой Осел» представляет из себя комбинацию обоих приемов, обрамления и нанизывания. Путем нанизывания вставлены эпизод боя с бурдюками, рассказы о превращениях, разбойничьи приключения, анекдот об осле на чердаке и т. д.; путем обрамления введены рассказы о колдунье, знаменитая сказка «Амур и Психея» и много мелких новелл. В остальных частях произведений, составленных путем нанизывания, чувствуется очень часто то, что части, их составляющие, имели когда-то самостоятельную жизнь. Например, в «Золотом Осле» после эпизода об осле, спрятанном на чердаке и узнанном по тени, идет указание, что отсюда-то и пошла такая-то поговорка, т.е. новелла предполагается целиком или в основе своей слушателю известной.

Но наиболее популярной мотивировкой нанизывания уже очень рано сделалось путешествие, и в частности путешествие в поисках места. Такое построение имеет один из самых старых испанских романов picaresco «Лазарильо из Тормес», где изображен мальчик, ищущий место, и таким путем сталкивающийся с разнообразными приключениями. Принято указывать, что некоторые эпизоды «Лазарильо», некоторые фразы его вошли в прибауточный язык испанского базара; я думаю, что они там и находились до включения в роман. Роман кончается странно, фантастическими приключениями с превращениями—явление довольно обычное, так как на вторые части романов очень редко хватает формирующей идеи, и они очень часто бывают построены на совершенно новом принципе: так случилось с «Дон-Кихотом» Сервантеса и «Гулливером» Свифта.

Иногда мы встречаем прием нанизывания использованным не на сюжетном материале. В «Лисенсиате Стеклянном» Сервантеса в небольшую новеллу об ученом, выбившемся из народа и сошедшим потом с ума из-за того, что его опоили любовным зельем, вставлены или точнее внизаны изречения безумца целыми рядами и страницами.

«О владельцах кукольных театров он отзывался очень дурно, называл их бродягами, которые кощунствуют и в своих представлениях издеваются над тем, что благочестивые люди считают святыней. Они держат в мешке фигуры ветхого и нового завета и усаживаются на этом мешке, чтобы есть и пить в кабачках и трактирах. Видриера высказывал удивление, как люди, власть имущие, не запретят этих представлений и не изгонят их из пределов государства.

Однажды мимо проходил актер, разодетый по-княжески. Взглянув на него, Видриера сказал:

— Помнится, я видел его на сцене с напудренным лицом и в шубе, вывернутой наизнанку, а в жизни он на каждом шагу клянется честью дворянина.

— Что ж тут такого?—возразил кто-то—ведь есть же много актеров благородного и даже знатного происхождения.

— Это верно,—ответил Видриера,—хотя для театра меньше всего нужно благородное происхождение. От актеров требуется ловкость, изящество и краснобайство. Надо сказать, что они в поте лица зарабатывают хлеб свой неустанным трудом, постоянным напряжением памяти. Им приходится вечно переезжать с места на место, из трактира в трактир, стараясь забавлять публику, так как от угождения ее вкусам зависит их собственное благополучие. Они не стараются обмануть кого-нибудь тайком, а выносят свои представления на площадь, где люди могут их смотреть, и составить о них суждение. Они прилагают огромное старание, чтобы передать замысел автора. Актеру приходится изрядно зарабатывать, чтобы в конце года кредиторы не вынуждены были взыскивать с него деньги судом. И при всем этом актеры необходимы для государства, как рощи, тенистые аллеи, красивые пейзажи и все то, что доставляет честное развлечение.

Видриера разделял мнение своего приятеля, что человек, ухаживающий за актрисой, сразу ухаживает за несколькими женщинами: за королевой, нимфой, богиней, судомойкой, пастушкой, а часто даже за пажем или лакеем, так как актрисе приходится исполнять все эти роли».

Эти изречения вытесняют действие из новеллы. В конце новеллы лисенсиат выздоравливает. Но здесь происходит одно явление, очень обычное в искусстве: прием не изменяется из-за того, что прекратилась мотивировка его существования,—лисенсиат продолжает свои изречения и выздоровевши; его речь о дворе однотипна с прежними изречениями.

Так, в «Холстомере» Толстого своеобразное описывание жизни с точки зрения лошади продолжается и после ее смерти, уже самим автором, а в «Котике Летаеве» Андрея Белого каламбурные построения, мотивированные восприя-

тием мира младенцем, оперируют в своем развитии материалом, явно младенцу неизвестным.

Я возвращаюсь к теме. В общем можно сказать, что как прием обрамления, так и прием нанизывания в истории романа развивался в сторону все более и более тесного вхождения вкрапленного материала в самое тело романа. Это можно, очень ясно проследить на «Дон-Кихоте», как на материале всем известном.

КАК СДЕЛАН ДОН-КИХОТ

1. РЕЧИ ДОН-КИХОТА

Монологи в античной драме обычно кончались изречением, «гномой». Гнома—ударное место речи, она запоминалась. Еще древние отметили различие между гномой Софокла и Еврипида. Софокловское изречение носило всегда характер моральной сентенции вне зависимости от характера говорившего, у Еврипида же окончание монолога может быть или морально или антиморально, смотря по тому, кто его произносит.

Древние объясняли это довольно наивно, а именно тем, что Софокл не хотел, чтобы кто-нибудь запомнил какое-нибудь кощунственное, положим, изречение, как слова Софокла. Возможно и другое толкование. Речи действующих лиц—один из способов развертывания сюжета, в них вводится новый материал. То-есть речь первоначально только мотивировка ввода. Связь между речью и говорящим, как и между действием и действователем, в истории литературных форм не постоянна. У Софокла «речь» еще всегда речь автора. Автор еще не хочет разнообразить речей своих масок.

Дон-Кихот был задуман Сервантесом не умным: «солнце растопило бы мозги гидальго, если бы только они у него были». Но еще в первых страницах романа, даже до них— в предисловии, Сервантес горевал, правда, полуиронически, над тем, что ему «не придется украсить своей книги тысячью цитат и текстов». «Без всего этого придется обойтись моей

книге, так что мне нечего ни выносить на ее поля ни отмечать в конце; еще меньше я знаю, какими авторами я пользовался, чтобы поставить их имена, как это делается всеми, в начале по числу букв в азбуке, начиная с Аристотеля и не забывая Ксенофонта и даже Зоила и Зевксиса, несмотря на то, что первый из двух последних известен своим злословием, а второй живописью».

Но Сервантес, несмотря на то, что в другом месте говорит: «нет тебе никакой надобности побираться из-за мудрых изречений у философов, указаний в св. писании, побасенок у поэтов, правил в риториках и чудес у святых, а просто постарайся выразиться простыми и ясными словами и т. д.», все же написал роман-иконостас, роман-энциклопедию.

Но нужно принять во внимание и то, что размеры романа, очевидно, далеко превысили предположения Сервантеса. Роман был раздвинут, как обеденный стол.

Возвращаюсь к Дон-Кихоту.

Итак, первоначально Дон-Кихот был дан «безмозглым». Но дальше он понадобился Сервантесу, как соединительная нить мудрых речей. Сервантес холил его на своих мыслях и возвысил бедного рыцаря, как возвысил безумие Лисенсиата Стеклянного.

Первую из своих многочисленных речей, так изменяющих его облик в течение романа, Дон-Кихот произносит в XI главе; это речь о золотом веке.

Привожу ее начало:

«Счастлива та пора, счастлив тот век, которому древние дали название золотого не потому, что золото (которое в наш железный век так ценится) добывалось в те блаженные времена без всякого труда, а потому, что жившие тогда люди не имели понятия об этих двух словах: мое и твое. В ту святую пору все было общее, никому не нужно было для удовлетворения насущных потребностей прибегать к иному труду, как протянуть руки и рвать с могучих дубов, щедро предлагавших свои сладкие, зрелые плоды. Светлые ручьи и быстрые реки щедро и обильно угощали их своими чистыми и вкусными плодами. В расселинах скал и в дуплах деревьев селились хлопотливые, прилежные пчелы, наделявшие бескорыстно каждую протянутую руку из богатого запаса своих сладчайших сбережений» и т. д.

Как видите, это почти дословный перевод овидиевского Золотого Века. Любопытна мотивировка ввода этой речи. Всю эту речь (без которой можно было бы отлично обой-

тись) наш рыцарь произнес по поводу предложенных ему желудей, которые ему напоминали золотой век. «Он не утерпел, чтобы не поднести свою неподходящую проповедь пастухам, которые, не говоря ни слова, в недоумении и разинув рот, внимали ему», то-есть самим автором речь эта определена, как неуместная. Я вспоминаю по этому случаю думы-монолог Чичикова над списком беглых крестьян Плюшкина: эта речь по форме и материалу своему, несомненно, не чичиковская, а просто гоголевская. Интересно также колебание Толстого в деле приурочивания определенных мыслей герою. Мысли о войне в «Войне и Мире» первоначально даны, как мысли Андрея Болконского, а затем сняты с него и даны, как мысли автора.

Я пропускаю речь Дон-Кихота о сводничестве и нескольких рыцарских речей его и перехожу прямо к материалу второго тома. Здесь Дон-Кихот после ряда узнаваний, происшедших в трактире, произносит речь о военном и ученом звании. Интересно отметить, что в начале ее Сервантес упоминает речь перед пастухами.

«Дон-Кихот, перестав есть и побуждаемый чувством, подобным тому, которое заставило его распространиться за ужином с пастухами, начал...»

Любопытна эта перекличка из одного однотипного эпизода романа в другой. Таким же образом в критических статьях, вставленных в «Дон-Кихота» (разбор библиотеки Дон-Кихота, разговор с трактирщиком и т. д.), упоминается экономка, сжегшая рыцарские книги, т.-е. первый эпизод критики.

В сложных романических схемах нового времени иногда связь однотипных эпизодов достигается повторениями определенных слов, как бы по типу вагнеровских лейт-мотивов (например, в романе Андрея Белого «Серебряный голубь»; см. работу Александры Векслер).

Речь, произнесенная Дон-Кихотом, опять, в сущности говоря, неуместна. Он должен был бы говорить о странностях судьбы, вместо того он восхваляет военное звание. Интересно, как переходит Сервантес на свою тему.

«По истине, как подумаешь, милостивые государи, великие и неслыханные вещи приходится видеть тем, кто исповедует устав странствующего рыцарства. Действительно, кто из смертных на свете,

войдя в настоящий момент в дверь этого замка и поглядев на нас, как мы есть, сочтет нас и примет нас за то, что мы на самом деле. Кто может сказать, что эта дама, что сидит рядом со мной, знатная королева, как это нам всем известно, и что я тот самый Рыцарь Печального Образа, слава о котором переходит из уст в уста? В настоящее время—никто не сомневается—это искусство, это занятие превосходит все, какие только придуманы людьми, и оно тем более должно быть почтено, чем бо́льшим бедствиям оно подвержено. Давайте сюда тех, кто вздумает сказать, что гражданская служба лучше военной, и я скажу им, кто бы они ни были, что они сами не знают, что говорят, потому что аргумент, который всегда при этом приводится, и на который они, главным образом, напирают, тот, что в военном ремесле упражняется только тело, как будто это упражнение то же, что труд поденщика, для которого ничего не нужно, кроме большой силы, или как будто в то, что мы, военные, называем военным ремеслом, не входят стратегические соображения, которые требуют для своего выполнения большого ума, или как будто разум воителя не принимает участия в трудах, когда он берет на себя командование войском или защиту осажденного города, для чего нужен настолько же ум, насколько и тело. А если, по-вашему, нет, рассудите, достигается ли физической силой возможность приникнуть в планы врага и в его расчеты, узнать его боевую позицию и представляемые ею трудности, предупредить грозящую опасность. Все это дело ума, и тело тут совсем не при чем, а раз военное искусство требует, как и наука, ума, посмотрим теперь, на каком из этих двух поприщ, ученого или воителя, ум больше работает» и т. д.

Далее идет длинная и по-своему блестящая речь, сравнивающая участь ученого и солдата. Речь, конечно, вставлена так, как стихи в сказку 1001 ночи, или же как сказка в сказку там же, но в конце ее (длина ее около четверти печатного листа) Сервантес вспоминает о говорившем:

«Всю эту длинную речь Дон-Кихот говорил, пока остальные ели, забывая доносить куски до рта, хотя Санчо много раз напоминал ему, чтобы он ужинал, а потом успеет сказать все, что желает». Далее Сервантес продолжает: «В тех, кто ему внимал, вновь возникла жалость при виде человека, который, очевидно, отличался столь здравым смыслом и красноречием» и т. д.

К этому времени мудрость «безмозглого рыцаря» окончательно уже утверждена. Подобным образом, решительно меняется образ Пикквика и его значение в построении «Записок Пикквикского Клуба» Диккенса.

Сервантес уже начинает пользоваться эффектом контраста безумия и мудрости Дон-Кихота. Так, например, при разговоре Дон-Кихота с племянницей речь его начинается

безумием рыцарства, потом переходит на моральные сентенции, что заставляет собеседницу воскликнуть:

«Господи помилуй! вы, дяденька, такой знаток в этом, что, явись надобность, вы могли бы взойти на кафедру или итти проповедывать на улицах, а между тем вы впадаете при этом в такое большое заблуждение и в нелепость, столь очевидную, что воображаете себя храбрым, когда вы только стары; полным сил, когда у вас слабое здоровье, и что вы кривые пути делаете прямыми, когда сами вы согнулись под тяжестью лет, а главное, вы считаете себя рыцарем, не будучи им, потому что, хотя гидальго и могут делаться рыцарями, но только не тогда, когда они бедны.

— В том, что ты говоришь, много правды, племянница,—возразил Дон-Кихот,—и я бы мог рассказать тебе такие вещи относительно происхождения, что ты диву далась бы; но я не стану говорить тебе, чтобы не мешать божественного с человеческим. Послушайте, друзья мои. Все роды на свете—будьте внимательны—могут быть подведены под следующие четыре категории, а именно: одни вначале были низкого происхождения и, постепенно возвышаясь, достигли исключительной высоты; другие были высоки вначале и сохранили свое положение и сохраняют его и остаются тем, чем они были; третьи, хотя вначале и были велики, подобно пирамиде, постепенно свелись к концу, все уменьшаясь и принижаясь, пока не сошли на нет, подобно тому, как конус пирамиды, по отношению к ее низу и основанию, есть ничто; четвертые—и их больше всего,—не имея ни громкого имени ни высокого положения, безвестные уходят в вечность—жребий всех простых обыкновенных людей».

В конце речи Дон-Кихот приводит стихи:

«Тернистый этот путь ведет
Туда, где славное бессмертье обитает.
Кто раз взошел туда, назад уж не пойдет».

— «Ах! я, несчастная,—воскликнула племянница,—так вы, дяденька, еще и поэт! Все-то он знает, на все руки он мастер. Бьюсь об заклад, что вздумай он сделаться каменщиком, он живо выстроил бы дом: тяп-ляп—вот и клетка.

— Уверяю тебя, племянница,—ответил Дон-Кихот,—что если бы размышления о рыцарстве не отвлекали меня, и на них не уходили бы все мои способности, не нашлось бы вещи, с которой бы я не справился, и дело, которое выпало бы у меня из рук, а тем более такое, как клетка или зубочистка».

Эта клетка возвращает нас к Алонзо Доброму—Дон-Кихоту до сумасшедствия. Интересно заметить здесь, что сам Сервантес не замечал, что Дон-Кихот до сумасшествия со своими клетками и зубочистками не мог быть так широко мудрым, как мудр безумный рыцарь Печального Образа.

Мудрость Дон-Кихота не предусмотрена автором ни в начале ни в середине романа. Алонзо только добр. Набором цитат и воспоминаний, какой-то хрестоматией является речь Дон-Кихота о славе, привожу ее в отрывке для образца.

Вся эта речь, очевидно, внесена извне, приблизительно так, как в «Недоросля» внесены отрывки из словаря синонимов (Разговор Стародума с Митрофанушкой).

«Это похоже на то, Санчо,—сказал Дон-Кихот,—что случилось с одним знаменитым современным поэтом, который, написав злую сатиру на всех легкомысленных великосветских дам, не упомянул и не назвал одной, о которой не знал ничего наверное; но та, видя, что она не попала в список этих дам, стала жаловаться на это поэту, спрашивая у него, что нашел он в ней такого, что не пожелал поместить ее в числе других, и стала просить его продолжать сатиру и включить в нее и ее имя, а если он этого не сделает, пусть подумает о том, что из этого выйдет. Поэт исполнил ее желание и отделал ее лучше всех сплетниц вместе. Она осталась очень довольна такой славой, на самом деле бесславной. То же случилось с тем пастухом, про которого рассказывают, что он поджег и сжег до тла знаменитый храм Дианы, считавшийся одним из семи чудес света, единственно для того, чтобы имя его осталось в грядущих веках. И хотя был отдан приказ, чтоб никто не осмелился ни называть его словом ни упоминать его имени на письме, чтобы помешать исполнению его желания,—все-таки стало известным, что звали его Геростратом. Сюда же подходит и то, что случилось с великим императором Карлом V и римским патрицием. Император пожелал видеть ротонду, тот знаменитый храм, который в древности назывался храмом Всех богов, а теперь называется с большим основанием храмом Всех святых. Это здание сохранилось в наибольшей целости из тех, что воздвигнуло язычество в Риме, и оно же громче других свидетельствует о славе, пышности и великолепии своих основателей. Оно построено в виде круглого купола огромных размеров, очень светлого, хотя освещается только одним окном, или, лучше сказать, круглым отверстием в его вершине. Отсюда-то император и любовался зданием, а рядом с ним стоял римский патриций и объяснял ему красоты и тонкости этого великолепного сооружения и его замечательной архитектуры. Когда же император сошел с хор, он сказал ему: «Тысячу раз, ваше августейшее величество, мне приходило в голову желание, заключив ваше величество в объятия, броситься в этот пролет вниз и таким образом оставить на свете вечную по себе память».—«Благодарю вас,—ответил император,—за то, что вы не привели в исполнение столь злого умысла; но отныне я постараюсь не оставить вас в положении, в котором ваши верноподданические чувства могли бы подвергнуться испытанию, и потому приказываю вам никогда не обращаться ко мне и не находиться там, где буду я». И это было с его стороны еще большой милостью.

Я хочу сказать этим, Санчо, что желание приобрести славу в высшей степени заманчиво. Что, думаешь ты, заставило Горация броситься с моста в глубокие воды Тибра в полном вооружении? Что заставило Муция сжечь себе всю руку? Что побудило Курция кинуться в глубину горящей пропасти, разверзшейся посреди Рима? Что, вопреки всем противным предзнаменованиям, побудило Цезаря перейти Рубикон? А из примеров новейших времен: что заставило нарочно потопить корабли и выкинуть на сушу в чужой стране доблестных испанцев, ведомых храбрейшим Кортесом в Новый Свет, лишив их возможности отступления и надежды на помощь? Все эти и другие различные подвиги суть, были и будут делами славы, потому что смертные желают иметь награду и уделом своим бессмертие, которого бы заслуживали их дела; хотя мы, христиане-католики и странствующие рыцари, должны скорее стремиться к вечному блаженству в грядущем веке, в пространстве небесного эфира, а не к суетной славе, приобретаемой в наше преходящее время.»

Интересно отметить, что, по мере того как становится все мудрее и мудрее Дон-Кихот, нечто аналогичное происходит и с Санчо Пансой: «С каждым днем, Санчо, — сказал Дон-Кихот, — ты становишься менее глупым и более умным» (гл. 12, часть вторая).

Дело в том, что Санчо служит для нанизывания на него мудрости фольклора в то время, как Дон-Кихот набирает на себя книжно-светскую мудрость. Расцветом мудрости Пансы являются его суды, которые, как известно, представляют собою доменизацию (усвоение во владение) романом преданий о мудрых судах.

Привожу образчик одного из бесчисленного нанизывания пословиц Санчо Пансой. Особенно такие нанизывания характерны для второго тома романа.

«Бог даст, все устроится к лучшему, сказал Санчо, потому что, где гнев, там и милость, и не знаешь, где найдешь, где потеряешь, а утро вечера мудренее, и упустишь огонь, не потушишь; а мне случалось видеть, что дождь идет и сквозь солнце, и одно другому не мешает; иной ляжет с вечера здоровый, а на завтра найдут его мертвым. И скажите мне, найдется ли такой человек, который мог бы похвастаться, что вырвал спицу из колеса фортуны. Разумеется, не найдется, а между женским д а и н е т я не рискнул бы просунуть и кончик иголки: сломится. Поручитесь, что Китерия от всего сердца и всей душой любит Басилио, и я скажу, что у него счастья непочатый мешок, потому что я слыхал, что любовь смотрит в такие очки, сквозь которые медь кажется золотом, бедность богатством, а бисер жемчугом.»

В конце третьего тома, Санчо выступает на первый план и заслоняет собой даже Дон-Кихота. Явление в истории романа довольно обычное; так, у Рабле Панург в конце романа выдвигается на первый план. Значит это то, что, в сущности говоря, старый роман уже кончился, и идет новый, основанный часто на новых приемах.

Очень интересно проследить, уже употребляемое автором как прием, чередование мудрости и безумия у Дон-Кихота в эпизоде встречи его с Доном Диего. Разговор начинается «рыцарской» речью Дон-Кихота, а потом он быстро переходит на литературные темы, поражая читателя (из тех, кто читает, не пропуская) своими профессиональными знаниями литературы. Мотивировка речи та, что у Дон Диего есть сын поэт. Сперва безумный рыцарь говорит о долге родителей перед детьми, а потом переходит на критическую статью. К сожалению, недостаток места мешает мне привести эту речь, занимающую около половины XVI главы третьего тома. Говоря мудрые речи, Дон-Кихот остается верным своему безумию, одевает на голову таз цырюльника, который он считает за шлем, да еще одевает в то время, когда Санчо забыл в этом тазе недоеденный творог.

Но следующее приключение Дон-Кихота, эпизод со львами, которых он вызвал на бой, уже как-то выделяется из ряда обычных, однообразно побоями кончающихся авантюр, и речь Дон-Кихота, являющаяся как всегда при приключении мерилом отклонения его действительного поступка от его воображаемого вида, не вносит в эпизод пародийного характера.

«Но всех их лучше странствующий рыцарь, который по пустыням и безлюдным местам, по перекресткам, по лесам и дебрям ищет опасных приключений, с целью привести их к счастливому и благополучному концу единственно для того, чтобы добиться почетной и долговечной славы. Лучше их, говорю я, странствующий рыцарь, помогающий вдовице где-нибудь в захолустье, чем придворный рыцарь, нашептывающий любезности столичной барышне. У всякого рыцаря свои особые обязанности: придворный ухаживает за дамами, придает пышность королевскому двору ливреями своих слуг, поддерживает бедных рыцарей роскошной сервировкой своего стола, участвует в судах чести, отличается на турнирах, является важным, щедрым и великолепным, и если он еще сверх того и добрый христианин—то он исполнил все свои главные обязанности» и т. д.

«Но странствующий рыцарь идет на край света, вступает в самые запутанные лабиринты, на каждом шагу добивается недостижимого, в пустынях подвергается жгучим лучам солнца в полдневный зной летом, а зимой суровой неблагосклонности ветров и стужи. Не страшат его львы, не ужасают вампиры, не приводят в трепет драконы, потому что искать тех, нападать на этих и побеждать их всех—вот его главное и истинное занятие. Поэтому и я, раз мне выпало на долю попасть в число странствующих рыцарей, не могу отказываться от борьбы с тем, с чем по долгу своему я считаю нужным бороться. Вот почему напасть на львов, как я это сделал, было моей прямой обязанностью, хотя я отлично знаю, что это неслыханная дерзость. Ибо я хорошо знаю, что такое доблесть, потому что эта добродетель находится между двух преступных крайностей, а именно: между трусостью и заносчивостью.»

В следующей главе профессионально-литературные знания Дон-Кихота, бедного захолустного Ламанчского дворянина, Алонзо Доброго, известного искусством делать клетки, все увеличиваются. Привожу отрывки из его речей:

«Если речь идет о литературном турнире, постарайтесь получить второй приз, потому что первый всегда выпадает на долю протекции или высокого имени, второй присуждается просто справедливостью. и третий таким образом, делается вторым, а первый по этому счету окажется третьим, подобно тому, как раздаются степени в университете. Но все-таки лицо, получающее первый приз— важное лицо.

«Пока,—подумал про себя Дон Лоренсо,—я не могу назвать его безумным. Посмотрим, что будет дальше.»

Или вот другой пример:

«Один мой приятель и умный человек,—сказал Дон-Кихот,— был того мнения, что писать вариации на заданные стихи не стоит труда по той причине, говорит он, что никакая вариация не соответствует тексту и, что часто, и даже в большинстве случаев, вариация далека от смысла и содержания темы, которая в ней разрабатывается; кроме того, рамки ее чрезвычайно узки, в ней не допускаются вопросы, выражения в роде: «говорят, сказал он», употребление отглагольных существительных и тому подобные придирки и стеснения, которые связывают пишущих на тему в стихах, как это должно быть вам хорошо известно.»

Речи Дон-Кихота далее развернуты еще более специальным материалом. Сервантес снабжает его знаниями в лингвистике и познаниями в теории перевода.

«Цимбалы,—сказал Дон-Кихот,—это такие металлические пластинки, вогнутые и пустые внутри, похожие на подсвечники, ударяя которыми друг о друга производят звуки, если не слишком изящ-

ные и гармоничные, то и не неприятные, которые вполне отвечают простонародной волынке и тамбурину; а название их albogui мавританское, как и все слова, что в нашем кастильском языке начинаются со слова al, которых, должно быть, немного. И только три есть на нашем языке мавританских слова, оканчивающихся на i; а другие сколько по своему первоначальному al, так и по i, которым оканчиваются, известны, как арабские. Все это я тебе говорю мимоходом, потому что все это пришло мне на память по случаю того, что я назвал цимбалы.»

Или вот еще более специальное сообщение:

«— Какое заглавие у книги?—спросил Дон-Кихот. На это автор ответил:

— Сеньор, книга по-тоскански называется le Bagatelle.

— А чему соответствует по-нашему, по-кастильски, le Bagatelle?—спросил Дон-Кихот.

— Это,—сказал автор,—то же самое, как если бы мы по-кастильски сказали «пустяки». И хотя у этой книги такое скромное название, но она содержит в себе и заключает вещи очень хорошие и существенные.

— Я—сказал Дон-Кихот—немножко знаю по-тоскански и пою несколько строф из Ариосто. Но скажите мне, ваша милость,—и это я вас спрашиваю не потому, что хочу убедиться в образовании вашей милости, а единственно из любопытства,—не попалось ли вам в вашем сочинении слово pignata?

— Да, много раз,—ответил автор.

— А как, ваша милость, перевели его на кастильский?

— Да как же его еще перевести,—возразил автор,—если не словом кастрюля.

— Ах, чорт побери,—воскликнул Дон-Кихот,—ваша милость далеко ушли в тосканском языке. Я поставлю какой угодно заклад, что там, где итальянец скажет «piace», ваша милость скажет «нравится», а где он скажет: «più», вы скажете «больше», а его «su» переведете «на верху», а «giu»—«внизу».

— Вероятно,—сказал автор:—так как это все соответственные выражения.»

Вообще же можно сказать, что все речи второго тома отрывочней, эпизодичней речей первого. Вообще второй том, как я уже говорил, мозаичнее первого, и если в нем нет больших вставных новелл; которые в первом вытесняют временами Дон-Кихота из романа, зато много мелких эпизодов-анекдотов, вставленных как-то наскоро.

Подвожу некоторые итоги, хотя и не люблю делать этого: выводы делать должен читатель.

1. Тип Дон-Кихота, так прославленный Гейне и размусленный Тургеневым, не есть первоначальное задание автора.

Этот тип явился как результат действия построения романа, так как часто механизм исполнения создавал новые формы в поэзии.

2. Сервантес к середине романа осознал уже, что, навьючивая Дон-Кихота своею мудростью, он создал двойственность в нем; тогда он использовал или начал пользоваться этой двойственностью в своих художественных целях.

2. ВСТАВНЫЕ НОВЕЛЛЫ В ДОН-КИХОТЕ

«...мы в настоящее время, в наш век, небогатый веселыми развлечениями, не только наслаждаемся прелестью его правдивой истории, но и рассказами и эпизодами, входящими в нее, большей частью не менее приятными, интересными и правдивыми, чем сама эта история, каковая, продолжая тянуть свою обрывающуюся, перекрученную и растрепанную нитку, повествует...»

Так начинает Сервантес четвертую книгу «Дон-Кихота».

Действительно, нить действия в «Дон-Кихоте» растрепана и прерывается. Вставные новеллы в «Дон-Кихоте» можно разделить, по способу ввода в роман, на несколько категорий, но я вставлю классификацию после описания.

Если делить новеллы по описываемому ими «быту», то прежде всего мы встречаем ряд пастушеских новелл. Эти новеллы начинаются с эпизода о пастушке Марселе (т. I, стр. 84 — 124, пер. Басанина). Вернее, эпизод начинается с речи Дон-Кихота о золотом веке (уже разобранной мной), потом переходит на стихотворение, вставленное очень наивно.

«...Чтобы было еще верней, что, ваша милость, господин странствующий рыцарь, говорите, что мы приняли вас от всего сердца и со всем удовольствием, мы желаем развлечь и потешить вас, заставив спеть одного из наших товарищей, который скоро будет здесь.»

Далее идут стихи. Как видите, вставка стихов мотивирована приблизительно так, как исполнение куплетов в водевиле или же чтение стихов героями 1001 ночи не только перед красавицами, но и перед шайтанами.

Далее (стр. 92) идет, собственно, эпизод с Марселой. Новелла вставлена так:

«Между тем вернулся еще парень, ходивший вместе с другими в деревню за провизией, и сказал:

— Знаете, что случилось в деревне, товарищи?

— Откуда нам знать?—ответил один из пастухов.

— Ну, так знайте,—продолжал парень,—что сегодня утром умер тот известный пастух-студент, что звали Хрисостосом, и идет слух, что умер он от любви к проклятой девчонке Марселе, дочери богача Гуильермо, той самой, что шляется в платье пастушки здесь по окрестностям.»

Здесь мы видим, что для вставки употреблен «гонец» — рассказчик, как будто похожий на «вестника» античной трагедии, но роль его существенно иная. «Вестник» передавал события, необходимые для уяснения хода основного сюжета трагедии, здесь же «гонец» мотивирует ввод вставной новеллы в основной сюжет.

Начинается рассказ гонца. К этому времени все остальные ушли на место убийства.

Для связи вставного рассказа с основным в него введено и участие Дон-Кихота, которое сводится к тому, что он делает стилистические поправки к рассказу.

«Затмение, друг мой, а не затемнение,—прервал Дон-Кихот.— Так называется такое явление, когда эти два великих светила покрываются тенью.»

Но Педро, не останавливаясь на таких мелочах, продолжает свой рассказ:

«Угадывал он еще и то, когда год будет урожайный, и когда будет неурод.

— Недород, хочешь ты сказать, мой друг,—опять поправил Дон-Кихот.

— Недород или неурод,—возразил Педро,—все одно на одно выходит. Одно скажу, что с его слов и отец его и друзья, что верили ему, разбогатели, делаючи то, что он им советовал; скажет им: сейте в этом году овес, а не пшеницу, а в нынешнем можете сеять горох, а не овес; в будущем будет урожай на оливы, а в следующие три года не соберете масла ни капли.

— Эта наука называется астрологией,—сказал Дон-Кихот.» (стр. 94)

Или еще так:

«Пожалуй, а то так и без всякого пожалуй, вам не слыхать ничего подобного во всю свою жизнь, хоть бы вы прожили дольше самой Сарны.

— Сарра надо говорить,—поправил Дон-Кихот, который не мог помириться с тем, как калечил слова пастух.

— Живет и Сарна,—возразил Педро,—а только вот что, сеньор, что ежели вы будете на каждом шагу вылащивать всякое мое слово, то нам вовек не кончить» (стр. 95).

Дальше перебивания становятся менее частыми. Такой способ ввязывания новеллы путем напоминания все время о действующих лицах главного сюжета довольно употребителен.

У Стерна в «Тристраме Шенди» речь об инквизиции, затягивающаяся, перебивается эмоциональными возгласами Трима. Или же иногда в других местах сам автор перебивает себя, напоминая о других мотивах: то об узлах и петлях, то о Джени, то восстанавливая в памяти читателя существование главной новеллы путем повторения той фразы, на которой она была оставлена. Но об этом при разборе Стерна.

У Сервантеса ввязывание новелл достигается следующими способами: 1) перебиванием действующим лицом главной новеллы действия второстепенной. Пример мы привели только что. Так же перебивает Дон-Кихот запутанную сеть новелл второго тома своею речью с сравнением судьбы студента и солдата. Еще более типично перебивание не словами не речью, а действием. Так бой Дон-Кихота с бурдюками перебивает бесконечно тянущуюся новеллу «о безрассудно-любопытном» (вставленную в основную новеллу по принципу «найденная рукопись»).

«Немного оставалось дочитать в повести, когда с чердака, где почивал Дон-Кихот, спустился взбудораженный Санчо Панса, крича:

— Сюда, господа, поскорее, помогите моему барину, который ввязался в самую ужасную и трудную битву, какую когда-либо видели мои глаза. Как бог жив, он так здорово полоснул великана, недруга госпожи принцессы Микомиконской, что снес ему голову, как по ниточке, что твою репу.» (стр. 124, том 2)

2) Участием действующих лиц вводной новеллы в действии главной. В более развитом виде это показано в участии Доротеи (героини самой крупной вводной новеллы) в мистификации, предпринятой над Дон-Кихотом. Ему выдают ее за принцессу Микомиконскую.

«Он рассказал Карденио и Доротее, что они придумали, чтобы помочь Дон-Кихоту или, по крайней мере, отвести его домой. Тогда Доротея вызвалась вместо цырульника представить несчастную барышню, тем более, что у нее есть с собой платье, в котором все выйдет очень натурально, с тем, чтобы ей предоставили разыграть свою роль, как она найдет нужным, чтобы добиться своей цели, так как она читала много рыцарских романов и знает, в каком тоне обращались оскорбленные дамы к странствующим рыцарям, прося у них заступничества.»

В более же наивном виде это дается у Сервантеса в двух эпизодах просто дракой Дон-Кихота с действующими лицами вводных новелл.

«—Не могу избавиться от одной мысли,—сказал Карденио при первом разговоре с Дон-Кихотом,—и никто в свете не может избавить меня от нее, и никто не заставит меня думать иначе, и большой негодяй будет тот, кто убежден и уверен в противном, а именно, что этот пошлый дурак Элизабад не был в связи с королевой Мадазимой.

— Нет и нет, клянусь чем угодно!—воскликнул с величайшим гневом Дон-Кихот, по обыкновению выходя из себя,—это низкая сплетня, чтобы не сказать—подлость. Королева Мадазима была дама высокой добродетели, и нельзя предположить, чтобы принцесса такого высокого положения сошлась с каким-то знахарем. А кто иначе об этом думает, тот лжет, как последний негодяй, и я ему готов доказать это, пешим или конным, вооруженным или безоружным, ночью или днем, когда и как ему будет угодно.

Карденио смотрел на него с величайшим вниманием. У него уже начался приступ безумия, и он не в сотоянии был продолжать свою историю, точно так же, как и Дон-Кихот не в состоянии был ее слушать: до того его рассердило то, что он услышал о королеве Мадазиме. Странное дело!—он готов был вступиться за нее, как точно она на самом деле была настоящей и его законной королевой: до того овладели им его взбалмошные книги. Карденио же, находясь в припадке безумия и услышав, что его называют лгуном и негодяем и тому подобными прозвищами, плохо принял эту шутку и, подняв здоровый булыжник, лежавший у него под ногами, так ударил им в грудь Дон-Кихота, что тот упал навзничь.»

Точно таким же образом подновлена связь с основной новеллой в одном из пастушеских эпизодов, в котором пастух рассказывает про солдата, увлекшего гордую пастушку Леандру своими нарядами (Гл. LIII).

Очень любопытны комментарии, которыми снабдил этот расссказ Сервантес.

«Рассказ пастуха доставил общее удовольствие всем, кто его слышал. Особенно он понравился канонику, который с бесподобной наблюдательностью обратил внимание на слог, каким он был изложен, далеко не напоминавший грубого пастуха, а скорее обличавший остроумного светского человека, и сказал, что священник говорил правду, что леса воспитывают ученых.»

Здесь автор прямо указывает на «книжность» своей новеллы.

У Сервантеса есть одна очень любопытная новелла; написана она, если я не ошибаюсь, около 1613 года, в промежуток между выходом первой и второй части дон-Кихота. Название ее—«Разговор двух собак».

Строение этой новеллы банально, как газетная передовица, но необычны герои-собаки, вернее одна собака Берганца, так как друг ее пес Сципион только выслушивает историю жизни своего товарища. Как обычно в романах типа нанизывания, произведение это сшито из ряда новелл-эпизодов, иногда только намеченных, связанных между собой тем, что они происходят перед одной и той же собакой, ищущей для себя место (службу) и переходящей от хозяина к хозяину. Эта новелла — собачий Лазарильо и Жиль Блаз. Любопытно, что поиски места, как мотивировка связи между эпизодами, сохранились до литературы сегодняшнего дня. Так построен «Дневник горничной» Октава Мирбо и «В людях» Максима Горького. В странствиях своих собака служит на скотобойне, потом у пастухов, полицейских, у солдат, у цыган, у мавра, у поэта, потом в театре и, наконец, в госпитале. Обычно, каждому пребыванию Берганцы в новом месте соответствует новая новелла, но иногда оно служит только мотивировкой вставки небольшой картины нравов.

Посмотрим, что увидела Берганца у пастухов. Прежде всего собаку поразило то, что жизнь пастухов совершенно не соответствовала тем книжным рассказам про них, которые она слышала от любовницы своего первого хозяина. Пастухи не играли на флейтах и гобоях, а только иногда при пеньи самых простых деревенских песен постукивали в такт своими палками или черепками, которые вкладывали между пальцами. День они проводили не в мечтах о пастушках, а чиня обувь и ища насекомых. Они называли друг друга не Аморисами, Филидами, Галатеями, Лозардами, Гиацинтами, а Антонами, Доминиками, Павлами и Флорентами. Любопытно сравнить эту протестующе-реалистическую картину с тем, как описывал Сервантес в Дон-Кихоте пастухов до и после написания «Разговора двух собак». Вот для сравнения окончание уже упомянутой мною новеллы о Леандре.

«Нет углубления в скале, нет бережка ручья, нет и весной тени, где бы не сидел пастух и не вещал небесам своих злоключений. Эхо повторяет имя Леандры всюду, где только оно слышится.

«Леандра»—гремят горы, «Леандра»—журчат ручьи, и всех нас Леандра держит в смятении и очаровании, заставляя нас надеяться без надежды и бояться, не зная, чего мы боимся. Между этими безумцами больше всех и лучше всех рассудок оказывается у моего сотоварища Ансельмо, который, имея много других причин, чтобы жаловаться, жалуется только на разлуку и, играя на рабеке, которой он владеет превосходно, изливает свои жалобы, распевая стихи, которые доказывают его талантливость. Я иду другим путем, более легким и, думается мне, более верным, а именно—браню легкомыслие женщин, их непостоянство, двуличность, лживые обеты и вероломство, а главное—их неразумие, которое обнаруживается в выборе ими предмета мыслей и желаний, и по этому-то случаю, господа, я и обратился с теми словами и речами, когда пришел сюда, к своей козе, о которой, так как она женского пола, я неважного мнения, хотя она и лучшая из всего моего стада. Вот история, которую я обещал рассказать вам. Если я вам ее рассказывал слишком пространно, зато и служить вам не собираюсь кратко. Поблизости отсюда есть у меня пастуший двор, там у меня есть свежее молоко и превкусный сыр, и найдутся разные фрукты из тех, что поспели, не менее приятные на глаз, чем на вкус.»

Новелла о Леандре введена очень наивно: пастух просто подходит к привалу Дон-Кихота и людей, обманно везущих его домой, и рассказывает им свою повесть. Но обратим внимание на ввязывание. Оно сделано по типу драки, т.-е. так же, как и в эпизоде Карденио. Дон-Кихот обижается на пастуха, принявшего его за безумного.

«И за словом дело, он схватил хлеб, который лежал у него под рукой, и запустил им пастуху прямо в лицо с такой силой, что расквасил ему нос.

Но пастух, который шутить не любил, видя, как дурно с ним обращаются, не глядя ни на ковер, ни на скатерть, ни на всех тех, что на ней ели, бросился на Дон-Кихота и, обхватив его шею обеими руками, чуть не задушил его, если бы Санчо Панса не подоспел во время, и, схватив его сзади за плечи, не повалился с ним вместе на стол, расколотив тарелки, разбив стаканы и разлив и разбросав все, что в них находилось.

Дон-Кихот, почувствовав себя свободным, насел на пастуха, а тот с лицом, залитым кровью, под градом ударов, которыми осыпал его Санчо, старался ощупью отыскать на столе ножик, чтобы приняться за кровавую расправу.

Но ему помешали каноник и священник. Цырульник же так подстроил, что пастух подобрал под себя Дон-Кихота и так забарабанил по нем кулаком, что из лица бедного рыцаря полилось столько же крови, как и у пастуха.»

Таков второй способ подкрепления связи основной новеллы с вводной. Еще два слова. Вырвавшись от пастуха,

Дон-Кихот бросается тут же, не утерев кровь с лица, на новое приключение. Это эпизод с кающимися. Его снова бьют. Я не удивляюсь грубости романа, эти побои циркового, сказочного типа. И даже слезы над героем романа—игра со слезами.

Теперь займемся более основным вопросом—о способе ввода новелл.

Как мы видели, эпизод с Марселой введен путем рассказа. Таким путем введена еще первая часть новеллы Карденио—Люсинда Доротея—Дон-Фернандо; сперва она рассказывается Карденио Дон-Кихоту с перерывом, вызванным дракой, потом Карденио же цырульнику и священнику, потом они же выслушивают и Доротею. И Карденио и Доротея привлекают к себе внимание их своим пением.

«Между тем как они отдыхали в тени, голос, которому, повидимому, не аккомпанировал никакой инструмент, и который звучал так нежно и так сладко, что они не мало были удивлены, так как им казалось, что это не такое место, где легко встретить искусного певца, потому что, что бы там не говорили о том, что в лесах и полях попадаются певцы с восхитительными голосами, это не столько правда, сколько фантазия поэтов,—тем более, когда они убедились. что тот, кого они слушали, поет стихи—и не грубых поселян, а образованных горожан, истину чего подтверждали следующие услышанные ими строки...»

Стихи сменяются следующим рассуждением:

«Время дня, обстановка, уединение, голос и грусть, звучавшая в его пении, наполнили восторгом и наслаждением обоих слушателей, и они боялись шевельнуться в ожидании, не услышат ли еще чего-нибудь; но, видя, что молчание долго не нарушается, решились пойти поискать артиста, певшего таким прекрасным голосом, и уже готовы были подняться, как тот же голос заставил их снова сесть, и они услышали следующий...

Пение закончилось глубоким вздохом, и оба опять напряженно принялись ждать, не возобновится ли оно; но когда они увидели. что оно уступило место рыданиям и жалобным вздохам, им захотелось узнать, кто этот несчастный, с столь же прекрасным голосом, сколь горестны его стоны.»

Точно так же введено второе действующее лицо этой новеллы, Доротея.

«В тот момент, когда священник собирался утешить Карденио, ему помешал голос, коснувшийся его слуха, звучащий грустью и говорящий следующее:

— Ах, боже мой, возможно ли, что мною, наконец, найдено, место, которое может служить безвестной гробницей моего тела; тяжелому бремени, которое несу против воли? Да так оно и будет, если уединение, что сулят мне эти горы, не обманывает меня. О, я несчастная. Какими приятными сообщниками будут для меня эти скалы и кусты в моем намереньи, потому что среди них я могу излить в жалобах перед небом мое горе не пред кем-нибудь из смертных, ибо нет никого на земле, от кого можно бы мне ожидать совета в сомнениях, утешения в печалях и помощи в несчастиях.»

Здесь необходимость заставляет меня в нескольких словах передать фабулу той новеллы, которую Сервантес ввел в свой роман, а я сейчас ввожу в свою работу.

Карденио, человек знатного рода, знакомит своего друга Дон Фернандо, младшего сына одного гранда Испании, со своей невестой Люсиндой, тот влюбляется в нее, обманом отсылает своего друга и сам сватается за его невесту. Она извещает своего возлюбленного, он спешит к ней, но попадает уже к обряду венчания, слышит (ошибочно), что Люсинда сказала на вопрос, согласна ли она выйти замуж, «да», сходит с ума и бежит в горы. У Дон Фернандо, есть невеста, богатая и прекрасная крестьянка Доротея, которую он бросает для Люсинды. Она в горе бежит тоже в горы, где и попадает в роман Сервантеса. Впоследствии и Карденио и Доротея приходят в корчму, в ту самую, в которой когда-то подбрасывали Санчо на одеяле. Это замечательная корчма. Она поставлена Сервантесом, и на нее, очевидно, выдан патент с чисто литературными целями. В ней происходят десятки узнаваний и перекрещиваний новелл. Это геометрическое место точек пересечения отдельных линий романа. К этой «композиционной» корчме приехали Дон Фернандо и Люсинда. Здесь мы видим новый способ ввода новелл путем встречи. Доротея узнает Фернандо, Карденио узнает Люсинду. Оказалось, что Дон Фернандо нашел на груди Люсинды, упавшей в обморок во время венчанья, письмо, в котором она писала, что она жена Карденио. Люсинда ушла в монастырь, откуда ее похитил Фернандо, но по пути встретилась с Карденио. Доротея обращается к Фернандо с речью, в которой по пунктам доказывает необходимость любить ее. Эта речь напоминает речи «suasoria», примеры которых мы находим у Овидия.

«Я та смиренная поселянка, которую ты, благодаря своей доброте или своему капризу, захотел возвести на такую высоту, что назвал ее своей; та самая, что жила в четырех стенах, невинная и довольная своей жизнью, пока на призыв твоих любезных речей и, повидимому, правдивых, полных любви чувств, не раскрыла дверей своего убежища и не вручила тебе ключей от своей свободы— дар, за который ты меня так плохо отлбагодарил, чему ясным доказательством служит то, что тебе пришлось встретиться со мной в этом месте, а мне—увидеть тебя в том положении, в каком я тебя вижу. Но все-таки я не желаю, чтобы тебе пришло в голову, что мне служило путем мое бесчестие. Нет, меня привело только горе и отчаяние при мысли, что я тобой забыта. Ты желал, чтобы я была твоей, и желал этого так сильно, что если бы ты и захотел теперь, чтобы этого не было,—невозможно, чтобы ты перестал быть моим. Пойми, господин, что моя беззаветная преданность тебе стоит красоты и благородства, ради которых ты меня покинул. Ты не можешь принадлежать прекрасной Люсинде, потому что ты мой, и она не может быть твоей, потому что она принадлежит Карденио; да и для тебя будет лучше, подумай сам, заставить себя любить ту, которая тебя обожает, чем стоять на дороге той, которая тебя ненавидит, и добиваться, чтобы она тебя полюбила. Ты воспользовался моим доверием, ты посягнул на мое целомудрие, тебе было известно мое происхождение, ты хорошо знаешь, что побудило меня уступить твоему желанию, и поэтому тебе нет основания и не к лицу тебе ссылаться на то, что ты был введен в заблуждение. А если все это так, а это действительно так, и ты настолько же христианин, насколько дворянин, зачем тогда с помощью разных уверток ты медлишь довести мое счастье до конца, когда ты положил ему начало? Если ты не желаешь меня такой, какова я, твоей законной и истинной супругой, то, по крайней мере, полюби и прими меня, как рабу твою, и так как я все равно в твоей власти, то и в таком случае я сочту себя счастливой и взысканной судьбой.

Эти и тому подобные мысли сумела выразить несчастная Доротея с таким чувством и с такими слезами, что даже те, кто сопровождал Дон Фернандо, и все остальные присутствующие не могли не сочувствовать ей.

Наконец, Дон Фернандо, отвечал ей: «Ты победила, прекрасная Доротея, потому что ни у кого не хватит духа отрицать целую сеть непреложных истин.»

Во время развертывания этой вставной новеллы, бесконечно тянущейся, вставлена еще одна новелла «Повесть о безрассудно любопытном», длиною, по подсчету самого Сервантеса, около восьми рукописных листов. Повесть эта вставлена по принципу «найденной рукописи», т.-е. ее читают действующие лица основной новеллы, как чье-то найденное ими произведение. Интересна ремарка священника, он же присяжный критик романа (смотри эпизод с библиотекой

Дон-Кихота, разговор с трактирщиком и т. д.), который говорит:

«Эта повесть нравится мне, но я не могу поверить, чтобы это была правда, потому что нельзя представить себе, чтобы нашелся столь глупый муж, который пожелал бы произвести такой дорогой опыт, как Ансельмо. А что касается собственно слога, то, по-моему, он недурен.»

Замечание это напоминает другую сентенцию того же священника о слоге другой вставной новеллы, о которой я уже говорил. Мне кажется, что здесь чувствуется установка на «выражение», столь типичное для искусства. Писатель сам рассматривает части своего романа, во-первых, как отдельные явления (слог этой новеллы), во-вторых, как литературные явления (слог пастухов литературно хорош).

Способ ввода вставных новелл по принципу «найденной рукописи» впоследствии стал очень популярным. Им широко пользовался Стерн. Как найденная рукопись, вставлены в «Тристраме Шенди» речи Иорика, так же вставлен один эпизод в «Сентиментальном путешествии». Тем же приемом воспользовался Диккенс в «Записках Пикквикского клуба», книге, вообще написанной по принципу рамного романа («Записки сумасшедшего»), с примесью элементов приема нанизывания и с возникновением из этого приема на наших глазах типа Пикквика. На традиционной зависимости от Сервантеса основан, по всей вероятности, тип Самуэля, который, как Пансо, так же нанизывает на себя пословицы. Но поговорки Санчо несколько иного типа, чем у Самуэля. У слуги Пикквика поговорки сознательно остранены. Их юмор состоит в неуместности их применения, в несовпадении их со смыслом проходящего; впрочем, может быть, здесь Диккенс вообще вскрыл одну из сущностей применения примеров: в них важно чувство иронии. Привожу несколько пословиц Самуэля:

«Сон дороже всего, как сказала одна бедная девушка перед тем, как выпила опия от несчастной любви» или «Ехать так ехать, как сказал дрозд, когда его потащила за хвост кошка из клетки.»

Но я начинаю чувствовать, что на мне уже сказывается влияние разбираемого романа: я вставляю эпизод за эпизодом, забыв об основном движении статьи. Что в таких слу-

чаях делал Сервантес? Он перебивал действие, напоминая о главном действующем лице каким-нибудь его очередным безумием. Так, повесть о безрассудно любопытном, а вместе с ней и новелла о Карденио, в действие которой она внедрена, перебивается знаменитым боем Дон-Кихота с бурдюками. Как я говорил уже, эпизод этот взят, по всей вероятности, из милетских сказок через «Золотого Осла» Апулея.

Трактир, в котором встретился Карденио с Фернандо и Люсиндой, потом играет роль шалаша в «Короле Лире» Шекспира. Здесь встречаются все действующие лица, действия которых таким образом связываются просто тем, что все они оказываются в одно и то же время в одном и том же месте. Но в то время, как у Шекспира действующие лица принадлежат к одному комплексу событий, у Сервантеса они связаны только местом встречи и желанием автора ввести их в свой роман. На долю взаимоотношений между ними можно отнести только то, что они удивляются друг на друга или восхищаются друг другом. Этим они напоминают скорее сцепления типа «1001 ночи», с той разницей, что в романе Сервантеса они все как бы сосуществуют, а в «1001 ночи» они как бы сорассказываются; но эта разница не коренная, так как элемент сказа у Сервантеса есть хотя бы уже потому, что весь роман вставлен в одно, правда, слабо чувствуемое обрамление «рукописи Сади-Гамета Бененгели, арабского сочинителя».

Итак, как я уже говорил, в корчму, в корчму «литературного приема» прибывает мужчина лет сорока или поболе с прекрасной мусульманкой. После ужина или, вернее, после вводной речи Дон-Кихота, пленник рассказывает свою жизнь и приключения, обычного, или ставшего потом обычным типа освобождения при помощи прекрасной туземки; в рассказ его вставлено стратегическое рассуждение о крепости Гол. Один из товарищей пленника оказывается братом Дон Фернандо — слабый намек на ввязывание. Тут же приводятся сонеты этого брата. После сонетов история пленника досказывается и очень подробно. Всего она занимает около пяти глав.

По окончании этой новеллы сейчас же следует литературная оценка ее, что очень характерно вообще для Сервантеса. Не знаю, говорил ли я, что вставные стихотворения,

например, всегда тут же оцениваются кем-либо из присутствующих. Так и здесь:

«Поистине, господин капитан,—сказал Дон Фернандо,—уменье, с которым вы рассказали эту удивительную историю, равняется необычайности и занимательности ее сюжета. Все в ней интересно, необыкновенно и полно любопытных для слушателей и поразительных приключений, и мы все испытали такое наслаждение, слушая ее, что если бы нас утро следующего дня застало за повторением той же самой истории, мы были бы очень рады прослушать ее еще раз.»

Но литературная корчма продолжает наполняться. Сервантес вводит все новые и новые действующие лица и все новые и новые новеллы все тем же приемом. Прибывает прокурор со своею дочерью, шестнадцатилетней красавицей. Но кроме ввязывания, путем пребывания на том же месте, применен и новый прием — новый, конечно, относительно. Прокурор оказывается братом (одним из трех братьев, число сказочно-традиционное, так же как традиционен и мотив раздела отцом имущества между своими тремя сыновьями, выбирающими разное поприще: ученое, военное и купеческое) пленника-рассказчика. Следующая глава (XI) вводит новый эпизод тем же старым способом встречи. Это «премилая история о погонщике мулов с другими странными совпадениями, случившимися в трактире».

В качестве погонщика мулов в корчму проникает юноша, Дон Люис, влюбленный в Клару, дочь прокурора, и поет в честь ее песни. Но здесь Сервантес вводит опять Дон-Кихота. Это тот эпизод, в котором странствующего рыцаря привязывают, издеваясь над ним, служанки за руку к решетке слухового окна. Затем идет окончание эпизода с Дон-Люисом, и, наконец, действие снова возвращается к основной новелле.

Дело в том, что цырульник, у которого когда-то Дон-Кихот отнял бритвенный таз, приняв его за шлем Мамбрина, а Санчо Панса снял сбрую с мула, приехал тоже в корчму, магнитные свойства которой мы уже объяснили, и признал свое добро.

Происходит любопытный спор, в котором все присутствующие в корчме принимают сторону Дон-Кихота и уверяют, что таз есть действительно шлем. Любопытна эта мистификация, далеко не одиночная в строении романа

В начале романа эпизоды его объясняются заблуждением Дон-Кихота, который принимает потаскушку за принцессу, лавочника, истязающего Андрея, за рыцаря, а палку его за копье, но к концу первой части мотивировка эпизодов изменяется. Дон-Кихот уже не столько заблуждается, как его мистифицируют. Такой грандиозной мистификацией является весь эпизод во дворце герцога, волшебная деревяшка, способ снятия чар с Дульцинеи и так далее.

Начинается же ряд мистификаций, если не считать шутовского посвящения Дон-Кихота в рыцари трактирщиком (где трактирщик не автор мистификации, а поддерживает заблуждения Дон-Кихота), с этого самого эпизода спора о шлеме и с мнимого очарования, при помощи которого Дон-Кихота в клетке привозят домой. По дороге Дон-Кихота выпускают из клетки на честное слово, и он вступает в спор о рыцарских книгах с каноником. Разговор каноника со священником о рыцарских книгах—это целая критическая статья, связанная с тем обозрением рыцарской литературы, ввод которой в начале романа так хорошо мотивирован разбором библиотеки Дон-Кихота перед ее сожжением и с разговором священника и содержателя корчмы на ту же тему. И подобно тому, как на горячую тираду трактирщика и его дочери о занимательности и поучительности рыцарских книг священник отвечает, перебирая библиотеку (гл. XXXII):

«— Жаль, что здесь нет теперь экономки моего друга и его племянницы.

— Нечего жалеть,—ответил цырульник,—потому что и я также сумею бросить их на двор или в печку, в которой, кстати, такой славный огонь.

— Разве ваша милость хотите сжечь мои книги?—спросил трактирщик.

— Только эти две,—ответил священник:—«Дон Сиронгилио» и «Феликса Марса».

— Разве,—на случай спросил трактирщик:—книги мои еретические или флегматические, что вы хотите их сжечь?

— Схизматические, хотите вы сказать, приятель,—поправил его цырульник,—а не флегматические.

— Вот, вот,—ответил трактирщик.—Но если вы уж желаете сжечь которую-нибудь из них, то пусть это будет «Великий Капитан» или вон та, «Диего Гарсиа», потому что я скорее позволю сжечь своего родного сына, чем одну из этих двух.

— Брай мой,—сказал ему священник:—эти две книги лживы и полны нелепостей и бредней, а это—о «Великом Капитане»—

истинная история и заключает в себе подвиги Гонзальво Фернандеса Кордуанского, который за свои многие и великие дела заслужил название Великого Капитана во всем свете—громкое и славное прозвище и вполне заслуженное. А Диего Гарсиа Паредский был знатный рыцарь, уроженец города Трухильи в Эстремадуре, доблестный солдат и такой природной физической силы, что одним пальцем мог остановить мельничное колесо на всем ходу. А то однажды он стал с палицей в руках при входе на мост и один не дал перейти через него целому бесчисленному войску, а потом делал еще и другие вещи—такие, что если бы вместо того, чтоб самому рассказывать и писать о них со скромностью рыцаря, который служит себе историком, их написал бы кто-нибудь другой—человек свободный и беспристрастный, то подвиги Гектора, Ахилла и Ролланда были бы забыты.»

Так и здесь при разговоре с каноником:

«Священник слушал его с большим вниманием, и он казался ему человеком с большим здравым смыслом и рассуждавшим справедливо, почему он рассказал ему, как он, будучи одного мнения с ним и питая ненависть к рыцарским книгам, сжег все принадлежавшие Дон-Кихоту, у которого их было много. Рассказал он ему также, как они устроили им смотр, как приговорили одних к сожжению, а другим оставили жизнь.» (Глава XLI)

Эти упоминания—как бы внутренние скрепы, соединяющие однотипные эпизоды внутри романа.

Но каноник не довольствуется рыцарским романом, а говорит и об искусстве вообще, в частности больше всего о драме. Затем начинается речь Дон-Кихота, о которой я уже упоминал вкратце при анализе его речей.

Вставным эпизодом о заблудшей овце и нападением Дон-Кихота на религиозную процессию заканчивается первая часть романа.

Я не собираюсь с той же последовательностью, с которой я попытался проследить за ходом первой части романа, разбирать и его вторую часть. Мне хочется указать только то, что является в ее строении новым.

Уже несколько раз мне пришлось говорить, что вторые части романов, вернее продолжения их, очень часто изменяют свою структуру. Основная новелла как бы обрывается и существует только условно, действие начинает развиваться уже по другому принципу. Так, у Рабле к концу романа мы видим переход к типу романов путешествия, отдельные острова-аллегории связаны между собой скитаниями героев.

Строением своим окончание «Гаргантюа и Пантагрюэля» как бы предвосхитило строение «Путешествий Гулливера» Свифта. У самого же Свифта в конце его романа материал сатирический вытесняет материал авантюрный (замечено моим учеником Л. Лунцом).

Главное отличие второй части «Дон-Кихота»—это изобилие мелких, вставных, извне привлеченных анекдотов. Другая черта, отличающая ее,—это, что здесь мы видим везде обманутого, мистифицированного Дон-Кихота. Семья герцога с челядью потешается над бедным рыцарем, все губернаторство Санчо Пансы—сплошная мистификация. Для мистификации отпускает из дому рыцаря бакалавр, и бой его с рыцарем зеркал и потом с рыцарем луны тоже мистификация. Мистифицируют Дон-Кихота в Барселоне, привязывая к его плащу надпись с прозвищем.

Так, Шекспир, восстанавливая по заказу (как говорят) королевы Фальстафа, должен был дать Фальстафа мистифицированного в своих «Виндзорских Кумушках».

Очень интересно, что во второй части Дон-Кихот знает о том, что первая часть написана, и в то же время полемизирует с подложной второй частью. Получается любопытное положение. Действующее лицо романа ощущает себя реальным, как таковое, а не имитирует ощущение жизненности. У Сервантеса это мотивировано тем, что Дон-Кихот считает своего незаконного двойника грубым и тривиальным, так что как будто он обижается на него не как Дон-Кихот написанный, а как Дон-Кихот живой (LXXII):

«— Нимало не сомневаюсь, что ваша милость должны быть тот самый Дон Альваро Тарфе, про которого напечатано во второй части истории Дон-Кихота Ламанчского, только что отпечатанной и выпущенной в свет новейшим автором.

— Я самый,—ответил кабальеро.—А этот Дон-Кихот, главное лицо в этой истории, был закадычный друг мой, и это я вытащил его из его имения или, по крайней мере, побудил его отправиться на игры, дававшиеся в Сарагоссе, куда я ехал. И ей-богу, право, я оказал ему много дружественных услуг и избавил его от палача, который должен был настегать ему спину за его чрезмерную дерзость.

— А скажите мне, ваша милость, синьор Дон Альваро, похож ли я хоть чем на того Дона-Кихота, про которого говорит ваша милость?

— Разумеется, нет,—ответил проезжий:—нисколько.

— А тот Дон-Кихот,—сказал наш:—имел ли при себе оруженосца, по имени Санчо Панса?

— Как же, имел,—ответил Дон Альваро:—и, хотя он славился своим остроумием, я никогда не слыхивал, чтобы он сказал что-нибудь остроумное.»

Далее идет просьба к проезжим письменно засвидетельствовать, что они видели подлинного Дон-Кихота.

Мне кажется, что здесь мы имеем не очень сильно выраженное подчеркивание рампы, установку на условность искусства, педалирование его. К такому типу можно отнести обращение короля Лира, когда дочери говорят ему, что пятьдесят рыцарей и то больше того, что ему необходимо, он обращается в публику к нарядной даме и спрашивает: «разве ей необходимы ее наряды, разве они греют ее?» У Гоголя городничий так разрушает четвертую, невидимую условную стену, делающую публику как бы невидимой для героев пьесы, и говорит слова, всем известные «над кем смеетесь? над собою смеетесь». У Островского в «Свои люди сочтемся» Рисположенский так бросается к рампе, показывая публике свои проношенные подошвы. У Тика и у Гофмана (принцесса Брамбилла) действующие лица временами знают, что они действующие лица новеллы или каприччьо, «которое сейчас пишется». Этот же прием каноничен для водевиля с его куплетами, обращенными в публику.

Что касается театра, то в нем иллюзия, по всей вероятности, должна носить мерцающий характер, т. е. то появляться, то исчезать совсем. Зритель должен испытывать в себе смену восприятия действия сцены то как чего-то «нарочного», то «взаправдашнего». На осознании мерцающей илюзии основаны «Паяцы» Леонковалло и «Зеленый Попугай» Шницлера. В этих пьесах действие на сцене воспринимается то как игра, то как жизнь. Но нам пора вернуться к Дон-Кихоту

В разговоре с бакалавром Санчо Панса рассказывает о том, как у него украли осла. Эта деталь была упущена в первой части.

«— В ответ на то, что синьор Самсон изволит допытываться, кто, как и когда украл у меня осла, я скажу, что в ту самую ночь, когда мы бежали от святой Германдады, после приключения или, лучше, злоключения с колодниками и с покойником, которого везли в Сеговию, мы вошли в горы Сиерра-Морены и укрылись с господином в лесу в самой чаще, где господин мой, опершись на копье, а я—сидя на моем Серке, оба измученные и избитые в предшество-

вавших тревогах, заснули так крепко, точно под нами было по четыре пуховика. А особенно я спал таким непробудным сном, что уж не знаю кто, но кто-то нашелся, кто подобрался ко мне и подставил под мое седло четыре палки, так что я остался висеть на нем, как на лошади, а осла между тем из-под меня вытащили, да так, что я и не охнул.

— Это штука нетрудная, и случай далеко не новый, потому что то же самое произошло с Сакрипантом, когда при осаде Альбраки у него тем же самым способом похитил лошадь из-под ног знаменитый разбойник Брунело,—вставил Дон-Кихот.» (гл. IV)

Здесь мы видим, что Сервантес использовал для романа бродячий сюжет. Это явление довольно обычное даже в новейшей литературе. Например, существует тип использования материала различных «исторических слов» и действий, по преимуществу анонимным путем приписывания их герою своего романа. Этот прием обычен, например, у Александра Дюма. То же, с пародийной окраской, мы встречаем у Льва Толстого («Война и Мир»: разговор Петрушки, денщика Андрея Болконского, с Наполеоном). То же видим мы и в «Мертвых душах» Гоголя. Рассказывая о проделке контрабандистов, переправивших под тулупчиками, одетыми на овец, брабантские кружева, Гоголь говорит сперва: «Вы слыхали о том...», а потом, пересказав анекдот, добавляет: «без Чичикова всем жидам в мире не удалось бы сделать этого». То-есть Гоголь берет и усваивает своему роману определенный бродячий анекдот. Я уже говорил в главе о развертывании сюжета об аналогичном явлении в «Золотом Осле» Апулея и в «Лазорильо из Тормес».

В следующей, пятой по счету, главе второго тома Сервантес вкладывает в уста Санчо настолько сложно построенные периоды, что сам же определяет ее как апокрифическую, «потому что в ней Санчо Панса говорит таким слогом, которого нельзя ожидать от его ограниченного ума, и высказывает такие тонкие вещи, что невозможно, чтобы он имел о них понятие».

После речи о славе Дон-Кихот уезжает в путь, где его мистифицирует Санчо Панса, выдавая проезжую крестьянку за Дульцинею Тобозскую. Затем идет эпизод встречи Дон-Кихота с телегой странствующих актеров и бой, опять мотивированный мистификацией, с лесным рыцарем. Следующим эпизодом основной новеллы является знаменитый бой рыцаря

со львами. Эпизод этот перебивает длинный ряд рассуждений, которые ведет Дон-Кихот с одним Ламанчским дворянином. С главы XIX мы попадаем опять во вставную пастораль о хитрости, при помощи которой пастух отбил невесту у богатого крестьянина. В пастораль вставлено описание аллегорической пьесы, разыгранной на свадьбе. Пьеса носит явно вносной характер и, как всегда у Сервантеса, тут же оценивается присутствующими.

«Дон-Кихот спросил у одной из нимф, кто ее сочинил и аранжировал. Она ответила ему, что их деревенский пономарь, который на подобные вещи большой искусник.

— Бьюсь об заклад,—сказал Дон-Кихот,—что этот бакалавр, или пономарь, как там его, скорее друг Камачо, чем Басилио, и что он больше смыслит в комедиях, чем в требнике. Он недурно обрисовал в своем балете достоинства Басилио и богатство Камачо.» (гл. XX)

Не будем шаг за шагом следить за путем Дон-Кихота и перейдем к вставным эпизодам. В главе XXIV мы находим анекдот о паже, идущем по дороге без штанов, чтобы не истрепать их, а в главах XXV—XXVII о двух деревнях, которые поссорились из-за того, что одна дразнила другую передразниванием ослиного рева. Эта историйка связана с романом только тем, что действующие лица ее бьют Дон-Кихота. Далее роман превращается в феерию-балет, даваемый в доме герцога. По типу анекдота с ослиным ревом в роман вставлен эпизод с двумя молодыми людьми, решающими вопрос о том, необходимо ли уметь фехтовать, и спор о том, как уравнять вес двух толстяков, собирающихся состязаться в беге.

Большим и сложно расчлененным вставным эпизодом является место о губернаторстве Санчо Пансы. Происхождение его довольно понятно. В рамных романах обычен подбор материала по какому-нибудь систематизирующему признаку, иногда и очень внешнему. Например, в 1001 ночи рассказы подобраны иногда по признаку одинакового повреждения, причиненного их развязкой. Отсюда рассказ трех царственных нищих (трое кривых, окривевших по различным причинам); иногда по одинаковости развязки, например, превращения врага у шейхов с их выкупающими кровь рассказами в первых сказках 1001 ночи. Этот тип не столь долго дер-

жался, сколь настойчиво возникал; мы видим его в грузинской книге «Мудрости и Лжи» XVIII века. Отчасти так расположены новеллы в Декамероне Боккаччьо. Этим же приемом пользовался Вольтер в «Кандиде» (двадцать шестая глава), где мы видим случайно собравшихся в гостинице шесть отставных государей.

«Когда слуги исчезли, шесть иностранцев, Кандид и Мартен сидели в глубоком молчании, которое было, наконец, прервано Кандидом.

— Господа,—сказал он,—вот странная шутка, почему вы все короли? Что касается меня, признаюсь вам, что ни я ни Мартен, мы не короли.

Тот из гостей, которому служил Какамбо, важно сказал по-итальянски:

— Я вовсе не шучу. Меня зовут Ахмет III. Несколько лет я был султаном; я сверг с престола моего брата; мой племянник свергнул меня; моих визирей всех зарезали; я кончаю свой век в старом серале; мой племянник, султан Махмуд, позволяет мне иногда путешествовать для поправления здоровья, и я приехал провести карнавал в Венеции.

Молодой человек возле Ахмета сказал:

— Меня зовут Иван; я был императором в России; еще в колыбели я был лишен престола, мой отец и моя мать были заключены; меня воспитали в тюрьме; иногда меня отпускают путешествовать, под присмотром оберегающих меня, и я приехал провести карнавал в Венеции.

Третий сказал:

— Я Карл-Эдуард, король Англии; мой отец уступил мне права на престол; я сражался, чтоб их поддержать; восьмистам моим приверженцам вырвали сердца, и ими били их по щекам. Я сидел в тюрьме; теперь я еду в Рим, чтобы посетить короля, моего отца, лишенного престола, как я и мой дед; и я приехал провести карнавал в Венеции.

Четвертый сказал:

— Я король польский; судьба войны лишила меня наследственных владений; мой отец испытал те же превратности; я безропотно покоряюсь провидению, как султан Ахмет, император Иван и король Карл-Эдуард, которым бог даст долгую жизнь, и я приехал провести карнавал в Венеции.

Пятый сказал:

— Я тоже польский король, я терял мое королевство два раза, но провидение дало мне иную область, в которой я делаю более добра, чем все короли сарматов вместе могут сделать на берегах Вислы; я также покоряюсь воле провидения и я приехал провести карнавал в Венеции.

Осталось говорить шестому монарху.

— Господа,—сказал он,—я не столь высокий господин, как вы; но я был королем, совершенно так же, как и другие. Я Теодор; меня избрали королем Корсики; называли меня ваше величество,

а теперь едва называют милостивым государем. Я чеканил монету,— а теперь у меня нет ни одного динария; у меня было два статс-секретаря, и остался едва один лакей. Я сидел на троне, а в Лондоне долго пробыл в тюрьме на соломе. Я очень боюсь, что то же самое случится и здесь, хотя я приехал, как и ваши величества, провести карнавал в Венеции.

Когда встали из-за стола, прибыли в ту же гостиницу четверо светлейших принцев, которые тоже потеряли свои государства по случаю войны и которые приехали провести остаток карнавала в Венеции. Но Кандид уже не обращал внимания на вновь прибывших. Он был занят только тем, как найти свою дорогую Кунигунду в Константинополе.»

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ

«— Но,—сказал Кандид,—очень мало правдоподобно то, что случилось с нами в Венеции. Не видано и не слыхано, чтобы шесть королей, свергнутых с престола, ужинали вместе в кабачке.

— Это не более странно,—сказал Мартен,—чем бо́льшая часть того, что с нами случалось. Очень обыкновенно, что короли лишаются престолов; что касается чести, которую мы имели, ужиная с ними, это мелочь, которая не заслуживает нашего внимания.»

Здесь мы видим если не мотивировку приема, то попытку осмыслить его или хотя бы оговорить. Интересно, как на аналогичную попытку мотивировать другую «приемную условность»—условность авантюрного романа с его «благоприятным стечением» обстоятельств,—указать на одно место из Конан-Дойля.

«— Но это чистая случайность, Холмс, вам благоприятствует сама судьба!

— Мой дорогой Ватсон, я смотрю на это немного иначе; человеку, который к чему-нибудь упорно стремится, мысль которого занята постоянно одним делом, желание настойчиво направлено, чтобы довести это до конца, невольно все способствует для этого. Назовите это гипнозом, непреклонной силой воли, но это так! Совершенно, как магнит привлекает к себе отовсюду железо и сталь, эта воля заставляет все мелочи, все ничтожные обстоятельства слагаться в известные ступени той лестницы, которая должна довести нас до раскрытия преступления.» («Нож танцовщицы.»)

Принцип подбирания материала по какому-нибудь внешнему признаку имеет в романе широкое применение. Иногда, особенно в органическом романе, введенные части приводятся к определенному взаимодействию, например, они представляют собою параллели. Губернаторство Пансы представляет собою сводку фольклорных эпизодов о мудрых

судах. Здесь в отзвуках дошли и суды Соломона и отголоски талмуда (эпизод с деньгами в трости). Сам Санчо указывает нам на вносной характер своей мудрости.

«Все были поражены и глядели на своего губернатора, как на нового Соломона. Стали спрашивать его, как он додумался, что десять червонцев находятся в трости, и он ответил, что когда он увидел, что старик, принимавший присягу, дав своему противнику эту палку подержать, пока он присягает, присягнул, что он действительно и верно уплатил долг, а присягнув, немедленно потребовал свою палку, ему пришло в голову, что в ней и заключался требуемый долг. Из этого следует тот вывод, что те, кто призваны управлять, хоть и бывают, случается, глупцами, но иной раз сам бог руководит их решениями, тем более, что подобную этой истории он слышал от своего деревенского священника, а память у него такая глубокая на то, чтоб не забыть, что ему вздумается запомнить, что на всем острове не найти подобной.»

Другие эпизоды, как например, эпизод с женщиной, ложно обвинявшей свинопаса в том, что он ее изнасиловал, имеют много параллелей, возникающих по законам сюжетосложения.

Некоторые эпизоды губернаторства представляют собою плутовские поговорки и побасенки, введенные в роман.

Кроме такого рода вводных эпизодов и разных «задач» фольклорного типа, Сервантес внес в описание губернаторства Санчо, как в свое время в речи Дон-Кихота, разные свои административные соображения. Иногда они, передаваемые от лица Санчо, резко отличаются от того типа речей, который мы привыкли слышать от оруженосца Дон-Кихота. Тогда Сервантес сам же оговаривает это несоответствие, обнажая прием.

«— Теперь я действительно понимаю, что судьям и губернаторам надо быть железными, чтобы не чувствовать надоеданий просителей, которые в любой час и в любое время требуют, чтобы их выслушивали и отпускали с миром, думая только о своем деле, а там хоть трава не расти. А доведись бедняге-судье не выслушать и не отпустить его, потому что он не может, или потому что не такое время, чтобы принимать его, так он примется ругать и корить его на чем свет, перемоет ему косточки и переберет всех его родных. Глупый проситель, неразумный проситель! не торопись, жди своего времени и случая, когда попросить. Не являйся во время еды или сна, потому что и судьи те же люди и должны платить дань природе, которой она от них натурально требует, кроме меня разве, потому что я не даю себе есть по милости господина доктора

Педро Ресио Тиртефауэра, что находится здесь налицо, который желает, чтобы я умер с голоду, и утверждает, что смерть это и есть жизнь, и дай ему бог такой жизни и всем его собратиям, скажу я, то-есть всем дурным докторам, потому что хорошие заслуживают лавровых и пальмовых венков.

Все, знавшие Санчо Пансу, удивлялись, слыша, что он выражается так изящно, и не знали, чему приписать это, если не тому, что важные обязанности и должности сами собою способствуют развитию и изощрению способностей.»

В описание губернаторства Санчо вставлена и одна маленькая новелла, слабо разработанная, о девушке, убежавшей переодетой в мужской костюм из родительского дома.

Все эти эпизоды тесно и пестро соединены в один калейдоскоп. Но здесь мы видим не одно простое нагромождение в речи Санчо, которую он произносит, отрекаясь от губернаторства. Видно новое осмысливание старого материала. Это уже шаг в новый роман. Писателем осознана возможность представить героя не только претерпевающим разные шутки и случаи, но и переживающим их.

Человечность вводится, как в замечании Сервантеса о том, что он осуждает издевательства герцогской четы над Дон-Кихотом, в качестве нового материала для построений.

Здесь эффект заключается в смене двух масок и в новом перечувствовании старого материала.

По дороге с острова Баратриа Санчо Панса (гл. LIV) встречает своего друга и соседа, мавра Рикоте, пробирающегося под видом пилигримма к себе на родину, где у него был закопан клад. После небольшого разговора друзья расходятся. Этот эпизод не имеет самостоятельного значения, но внесен для того, чтобы ввязать покрепче историю о прекрасной мавританке, которая дана в LXIII главе. В ней при поимке мавританские галеры берут в плен молодого мавра, оказывающегося потом женщиной-христианкой и дочерью Рикоте, который случайно оказывается тут же.

То, что мы знаем этого Рикоте через Санчо раньше, как-то больше притягивает вводную новеллу к основной. Отдельную новеллу или, вернее, новеллу в новелле представляет описание встречи Дон-Кихота с шайкой разбойника Роке. В картинное описание благородного разбойника вставлена новелла о безрассудно ревнивой женщине—Клавдии Херониме, убившей своего жениха по ложному подозре-

нию. Эти новеллы соединены с романом только тем, что Дон-Кихот присутствует при их развертывании. Это почти чистый тип нанизывания. Для включения эпизодов таким способом особенно удобно всегда было путешествие, которое мотивировало соприкосновение действующего лица с ними.

Герой соединяет здесь эпизоды так, как обозреватель картинной галереи картины.

К этому же типу относится и осматриванье Доном Клеофасом с Асмодеем («Хромой бес» Лесажа) домов через снятие крыши. Замечания Асмодея, которыми он сопровождает виденные им картины, играют ту же роль, как эмоциональное отношение героя к нанизываемым на его путешествие эпизодам, или как изумление царевичей в сказках «1001 ночи» на вставные сказки, которые им рассказываются.

Иногда мы встречаем в рассказах рамного типа вводные, не анекдоты, а собрание сведений научного характера. Подобным образом внесены в грузинскую «Книгу Мудрости и Лжи» арифметические задачи, а в романах Жюля Верна справки по научным вопросам и перечисления географических открытий. Стих о «Голубиной книге» весь основан на изложении знаний, рассматриваемых в свое время, как научные, в рамке новеллы о небесной книге. По такому же принципу Эсхил внес в трагедию описание оптического телеграфа. Вкрапление такого рода материала я отмечал в романе Сервантеса уже неоднократно. Очень типична в этом отношении встреча рыцаря в гл. LVIII с людьми, несущими статуи святых, сейчас же после произнесения им знаменитой речи о свободе.

Таким же способом вставлено в роман описание говорящей головки с подробными деталями ее устройства. Это глава LXII, в которой рассказываются «приключения с очарованной головой и другие пустяки, о которых жалко было бы не рассказать».

В другом месте, во время разговора о неосновательности примет, с параллелями из античной истории, объяснением боевого клича испанцев и т. д., Дон-Кихот неожиданно заметил, что он запутался в шелковых сетях. Оказывается, что поблизости несколько молодых людей решили изобразить Аркадию. Эта игра в пастухов и есть источник всех пастушеских мест романа. Сервантес сам писал пастушеские ро-

маны в том же условном духе. Пастушеские места в романе многочисленны, и временами можно думать, что весь роман перейдет на новую дорогу, обратившись в пастораль. С намерением стать пастухом едет домой Дон-Кихот после поражения, нанесенного ему рыцарем Бледной Луны.

Но приближение смерти рыцаря снимает с него маску безумия, чтобы надеть новую маску—кроткого христианина Алонзо Доброго.

НОВЕЛЛА ТАЙН

1) Можно вести рассказ так, что читатель видит, как развертываются события, и как одно возникает за другим, при чем обычно такое повествование будет итти во временной последовательности и без значительных пропусков.

В качестве примера можно взять «Войну и мир» Толстого.

2) Можно рассказывать так, что происходящее будет непонятно, в рассказе окажутся «тайны», потом только разрешаемые.

В качестве примера можно привести «Стук-стук» Тургенева, романы Диккенса и сыщицкие рассказы, о которых речь будет дальше.

Случаю второму часто соответствует временная перестановка. При чем одна временная перестановка, т.-е. пропуск описания какого-нибудь события и появление этого описания уже после того как обнаружились последствия события, часто может служить для создания тайны. Так, например, таинственное появление Свидригайлова у постели больного Раскольникова в «Преступлении и Наказании», хотя и подготовлено указанием, сделанным нарочно мельком, о том, что какой-то человек подслушал адрес, но таинственность подновлена сном Раскольникова.

Простым неупоминанием того, что Свидригайлов узнал адрес, достигнута таинственность второй встречи.

При авантюрном романе, имеющем несколько параллельных линий повествования, эффекты неожиданности достигаются тем, что в то время, когда действие в одной сюжетной линии продолжается, в другой оно может итти тем же, или

еще более быстрым темпом, при чем мы переходим в другую линию, сохраняя время первой, т.-е. попадаем на следствия незнакомых нам причин.

Так натыкается Дон-Кихот на Санчо в провале.

Этот прием кажется очень естественным, но он является определенным достижением. Греческий эпос его не знает. Зелинский показал, что в «Одиссее» не допускается одновременность действия, хотя и есть параллельные линии фабулы (Одиссей и Телемак), но события совершаются попеременно в каждой линии.

Временная перестановка, как мы видим, может служить для создания «тайны», но не нужно думать, что тайна—в перестановке.

Например: детство Чичикова, рассказанное после того, как он уже представлен нам автором, в классическом авантюрном романе, конечно, стояло бы в начале, но и перестановка этого описания не делает героя таинственным.

Поздние вещи Льва Толстого очень часто построены с неиспользованием этого приема. То-есть временная перестановка дана таким образом, что при ней снято ударение с интереса к развязке.

В «Крейцеровой сонате»:.

«—Да, без сомнения, бывают критические эпизоды в супружеской жизни,—сказал адвокат, желая прекратить неприлично горячий разговор.

— Вы, как я вижу, узнали кто я,—тихо и как будто спокойно сказал седой господин.

— Нет, я не имею удовольствия.

— Удовольствие небольшое. Я—Позднышев, тот, с которым, случился тот критический эпизод, на который вы намекаете, тот эпизод, что он жену убил,—сказал он, оглядывая быстро каждого из нас.»

В «Хаджи Мурате» казак показывает Бутлеру отрубленную голову Хаджи Мурата, пьяные офицеры смотрят ее и целуют.

Потом мы присутствуем при сцене последней борьбы Хаджи Мурата. Кроме того, сама судьба Хаджи Мурата, вся его история целиком дана в образе сломанного, раздавленного, но все еще хотящего жить репейника.

«Смерть Ивана Ильича» начинается так:

«В большом здании судебных учреждений во время перерыва заседания по делу Меловинских член и прокурор сошлись в кабинете Ивана Егоровича Шебек, и зашел разговор о знаменитом Красинском деле... Петр же Иванович, не вступив сначала в спор, не принимал в нем участия и просматривал только что поданные ведомости.

— Господа,—сказал он—Иван Ильич-то умер.»

В последних приведенных случаях «Крейцерова Соната», «Хаджи Мурат» и «Смерть Ивана Ильича» есть скорей борьба с фабулой, чем затруднения ее.

Толстому нужно было, вероятно, уничтожить сюжетный интерес вещи, перенеся все ударение на анализ, на «подробности», как он говорил.

Мы знаем срок смерти Ивана Ильича и судьбу жены Позднышева, даже результат суда над ним, знаем судьбу Хаджи Мурата и даже, что скажут над его головой.

Интерес с этой стороны произведения снят.

Нужно здесь художнику новое осмысливание вещей, изменение обычных рядов мыслей, и он отказался от сюжета, отведя ему служебную роль.

В этом отступлении я пытался показать разность между временной перестановкой, которая в частном случае может быть использована для создания «тайн», и самой тайной, как определенным сюжетным приемом.

Я думаю, что при самом невнимательном рассмотрении авантюрных романов всякий обратит внимание на то количество тайн, которые в них фигурируют.

Очень обычны даже названия со словом тайна, например, «Тайны Мадридского Двора», «Таинственный Остров», «Тайна Эдвина Друда» и т. д.

Тайны в авантюрном романе или рассказе обычно вводятся для усиления интересности действия, для возможности двоякого осмысливания его.

Романы с сыщиками, представляя из себя частный случай «романов преступлений», возобладали над романом с разбойниками, вероятно, именно благодаря удобству мотивировки тайны. Сперва дается преступление, как загадка, потом сыщик является профессиональным разгадчиком тайны.

«Преступление и Наказание» Достоевского также широко пользуется приемом приготовлений Раскольникова (петля для

топора, перемена шляпы и т. д. даны до того, мы знаём их цель). Мотивы преступления в этом романе даны уже после преступления, являющегося их следствием.

В романах типа «Арсен Люпен» главный герой не сыщик, а преступник «джентльмен», но сыщик дан, как обнаруживатель тайны, введен только мотив опаздывания. Но и «Арсен Люпен» часто работает, как сыщик.

Для того, чтобы показать конкретный случай рассказа, построенного на тайне, разберем одну из новелл Конан-Дойля, посвященных приключениям Шерлока Холмса.

Для анализа беру рассказ «Пестрая Лента», параллели буду брать, главным образом, из той же книги собрания сочинений (т. IV. Собр. соч. изд. Сойкина 1909 г.) для того, чтобы читателю было легче следить за мной, если он задумает сделать это с книгой в руках.

Рассказы Конан-Дойля начинаются довольно однообразно: иногда идет перечисление приключений Шерлока Холмса, делаемое его другом Ватсоном, который как бы выбирает, что рассказывать.

Попутно даются намеки на какие-то дела, указываются детали их.

Чаще дело начинается появлением «клиента». Обстановка его появления довольно однообразна. Вот пример «Хитрая выдумка».

«Он (Холмс) встал со стула, подошел к окну и, раздвинув занавески, стал смотреть на скучную однообразную лондонскую улицу. Я заглянул через его плечо и увидел на противоположной стороне высокую женщину с тяжелым мехом боа на шее и в шляпе с большим красным пером, с широкими полями, фасона «Герцогини Девонширской», кокетливо одетой на бок. Из под этого сооружения она, смущенно и тревожно, поглядывала на наши окна, поворачиваясь то в одну, то в другую сторону и нервно теребя пуговицы перчатки. Внезапно, словно пловец, бросающийся в воду, она поспешно перешла улицу, и мы услышали сильный звонок.

— Эти симптомы знакомы мне,—сказал Холмс, бросая папиросу в огонь. Ей нужен совет, а между тем она думает, что данный вопрос слишком деликатного свойства, чтобы обсуждать его с кем бы то ни было. Но и тут бывает различие. Если женщина серьезно оскорблена мужчиной, то обычным симптомом является оборванный колокольчик. В настоящую минуту можно предположить любовную историю, но барышня не так разгневана, как поражена или огорчена. Но вот и она сама является, чтобы разрешить наши сомнения.»

Вот другой пример:

«— Холмс,—проговорил я, стоя однажды утром у окна и смотря на улицу,—вот бежит сумасшедший. Как это родственники пускают его одного...

Это был человек около пятидесяти лет, высокий, плотный, внушительного вида, с резко очерченными чертами лица. Он был скромно, но хорошо одет. На нем был черный суконный сюртук, блестящий цилиндр, коричневые гетры и отлично сшитые серые брюки. Но поведение его странно противоречило его лицу и всему внешнему виду; он бежал изо всех сил, по временам подскакивая, как человек, не привыкший много ходить. На ходу он размахивал руками, качал головой и делал какие-то необыкновенные гримасы.

— Он идет сюда,—сказал Холмс.»

Как видите, разнообразия не очень много. Не забудьте, что оба отрывка из одного тома.

Но прежде, чем перейти к дальнейшим упрекам по адресу Конан-Дойля, уделим немного места вопросу, для чего нужен доктор Ватсон.

Доктор Ватсон играет двоякую роль; во-первых, он рассказывает нам о Шерлоке Холмсе и должен передавать нам свое ожидание его решения, сам он не участвует в процессе мышления Шерлока, и тот лишь изредка делится с ним полурешениями.

Ватсон, таким образом, тормозит действие, обращает струю события в отдельные куски. Его можно было бы заменить в этом случае особенным разбитием рассказа на главы.

Во-вторых, Ватсон нужен, как «постоянный дурак» (термин этот грубый, и я не настаиваю на введении его в теорию прозы), он разделяет в этом случае участь официального сыщика Лестрада, о котором еще будет речь.

Ватсон неправильно понимает значение улик и этим дает возможность Шерлоку Холмсу поправить его.

Ватсон мотивировка ложной разгадки.

Третья роль Ватсона состоит в том, что он ведет речь, подает реплики, т.-е. как бы служит мальчиком, подающим Шерлоку Холмсу мяч для игры.

Явившийся к Шерлоку Холмсу человек рассказывает ему обычно с большими подробностями все обстоятельства дела.

Если такого рассказчика нет, т.-е. Холмс идет по вызову, то он сам рассказывает свое дело Ватсону.

Холмс любит ошарашивать своих посетителей всезнанием (то же он делает с Ватсоном).

Приемы анализа однообразны: из 12 новелл, которые я разбираю, в трех Шерлок Холмс прежде всего обращает внимание на рукава.

«— Тут нет ничего таинственного, — улыбаясь проговорил он. — На левом рукаве вашей кофточки, по крайней мере, семь пятен от грязи. Пятна совсем свежие. Так забрызгаться можно, только сидя в тарантасе и то по левую сторону кучера.»

Дальше Холмс говорит:

«—У женщины я прежде всего смотрю на рукава. У мужчины, пожалуй, стоит исследовать колени его брюк. Как вы заметили, рукава платья у этой женщины обшиты плюшем—материей, на которой ясно сохраняются следы. Двойная полоса—немного выше кисти, в том месте, где пишущий на машинке надавливает на стол, прекрасно обрисована. Ручная швейная машина оставляет такой же след, но на левой руке и подальше от большого пальца, тогда как здесь полоса проходит по самой широкой части. Потом я взглянул на ее лицо и заметил по обеим сторонам носа следы пенснэ. Я и решил высказаться о ее близорукости и о переписке на машине, что, кажется, удивило ее.

— Да и меня также.»

В другой новелле, «Лига Красноволосых», Холмс также огорашивает своего клиента, указав ему, что тот много писал последнее время.

«—У вас правый рукав так блестит на протяжении пяти дюймов, а на левом видно вытертое пятно, как раз в том месте, где вы опираетесь о стол.»

Это однообразие приема объясняется, вероятно, тем, что новеллы появились одна за другой, и писатель не отчетливо помнил, что уже использовано. Но нужно вообще сказать, что самоповторение более обычное явление в литературе, чем принято думать.

Прием тайны иногда внедряется в самое тело романа, в способ выражения действующих лиц и замечания автора о них. Я показывал это на Диккенсе.

У Конан-Дойля Шерлок Холмс иногда выражается таинственно, таинственность иногда достигается простым обиняком.

Государственный сыщик спрашивает, поедет ли Шерлок Холмс на место преступления.

«— Очень любезно и мило с вашей стороны, —ответил Холмс. — Но все зависит от барометрического давления...

— Я не вполне понимаю вас, —с недоумением проговорил Лестрад.

Барометр стоит высоко, и Шерлок Холмс остается в гостинице (в которой ему совершенно нечего делать). Скоро мы узнаем разгадку.

— Барометр все еще стоит высоко—заметил, он, садясь на стул.—Очень важно, чтобы не было дождя, пока мы не осмотрим место преступления. «Тайна Боскомботской долины.»

Таким образом этот обиняк значит: если не будет дождя.

Вставить это место казалось Конан-Дойлю довольно важным, хотя оно и не имеет значения в дальнейшем развитии сюжета.

Но для введения его Шерлок Холмс оставлен, как я уже говорил, в гостинице и имеет еще больше основания сердиться, чем прежде. «О, как бы все было просто, если бы я попал сюда раньше, чем все нагрянули сюда, словно стадо буйволов, и истоптали всю местность».

Неловкая задержка в гостинице, кроме цели дать Шерлоку Холмсу сострить и высказать свою предусмотрительность, использована еще для возможности внести аналитические разговоры.

(«Человек с уродливой губой», «Тайна Боскомботской долины», «Голубой Карбункул» и т. д.).

В случае «Пестрая лента» рассказ разбивается на два куска: в первой части рассказывается причина преступления, это, так сказать, сводка; во второй—передается самое преступление, при чем очень подробно.

Я приведу сейчас в отрывках рассказ девушки о смерти ее сестры из начала рассказа «Пестрая лента». Так как я не пишу сам сейчас рассказа, основанного на тайне, то дам предисловие к показанию.

В ниже приведенных отрывках будут даны указания, из которых некоторые рассчитаны на создание ложных разгадок. Другие указания даны не прямо, а так (вскользь: в придаточных предложениях, на них рассказчица не останавливается, но они и есть главные указания). Итак, предупреждаю: отрывок I—матерьял для ложной разгадки; отрывок II—неточное указание на способ совершения преступления; III—в начале этого отрывка в придаточном предложении важное указание на обстоятельства преступления, нарочито данные вскользь. IV—подробности убийства. V—то же. VI—слова убитой даны так, чтобы поддержать возможность ложной разгадки (что будто бы убили цыгане).

В начале рассказа идут сведения, показывающие, что отчиму стоило произвести убийство. Это часть мотивировочная. Теперь изложение.

I

«Единственные его друзья—бродячие цыгане. Им он позволяет раскидывать шатры на своей земле и иногда живет у них в шатрах и даже уходит с ними на несколько недель.»

II

«Он очень любит индийских животных, которых ему присылают из Индии. В настоящее время у него есть павиан и пантера, которе бегают повсюду, наводя на поселян страх.» (стр. 175)

III—IV

«Окна всех трех комнат выходят на лужайку. В эту роковую ночь д-р Ройллот рано ушел к себе, хотя мы знали, что он еще не ложился, так как до сестры доносился запах крепких индийских сигар, которые он обыкновенно курил. Она пришла ко мне и просидела несколько времени, болтая о предстоящей свадьбе. В одиннадцать часов она встала и пошла к двери, но вдруг остановилась и спросила меня:

— Елена, ты никогда ночью не слышишь свиста?

— Никогда,—ответила я.

— Не может быть, чтобы ты свистела во сне, не правда ли?

— Конечно, нет. Почему ты спрашиваешь это?

— Потому, что вот уже несколько дней, около трех часов утра я слышу тихий свист. Я сплю очень чутко и просыпаюсь от этого свиста. Не знаю, откуда он доносится—из соседней комнаты или с лужайки. Я хотела спросить тебя, не слышала ли ты этого свиста?

— Нет. Должно быть это свистят противные цыгане.» (стр. 176)

V

«Когда я открыла дверь, я услышала тихий свист, про который говорила мне сестра, а затем звук как-будто от падения какого-то металлического предмета.» (стр. 177)

VI

«Сначала я подумала, что она не узнала меня, но когда нагнулась над ней, она вскрикнула «О, боже мой, Елена. Это была лента, пестрая лента.»

Через несколько минут девушка умерла. На теле ее не оказалось никаких следов.» (стр. 177)

Дело в том, что «лента» в английском языке омоним, т. е. звук этого слова имеет два значения: «лента» и «шайка». Важность существования двух разгадок этого слова видны из последующего разговора.

«— А, как вы думаете, что могли означать слова о «ленте», «пестрой ленте»?

— Иногда мне кажется просто бредом, иногда я думаю, что это относится к шайке, может быть, тех же цыган. Не знаю только чем объяснить странное прилагательное: «пестрая», если это относилось к цыганам;—разве тем, что их женщины носят пестрые платки на голове.

Холмс покачал головой с видом человека, далеко не согласного с заключением мисс Стовер.»

Это использование омонимов обычно для Конан-Дойля, на этом же основано место в «Тайне Боскомботской долины».

«Следователь: Не говорил ли вам отец чего-нибудь перед смертью?

Свидетель: Он пробормотал несколько слов, но я понял только, что он поминал о крысе.

Холмс дает иное толкование слову.

— Ну, а что же значит слово крыса?—спрашивает его Ватсон.

Шерлок Холмс достал из кармана сложенный лист бумаги и разложил его на столе.

— Это карта колонии Виктория,—сказал он.—Вчера вечером я телеграфировал, чтобы мне выслали ее из Бристоля.

Он закрыл рукой часть карты.

— Что остается?—спросил он.

— «Эрат»,—прочитал я.

— А теперь?—сказал он, отнимая руку.

— «Баллэрат».

— Совершенно верно. Вот слово, произнесенное умирающим. Сын расслышал только два последних слога. Покойный старался назвать своего убийцу. «Такой то из Баллэрата.»

Таких примеров из одного Конан-Дойля можно было бы привести несколько. Прием этот обычен. Например, разное значение слова в двух языках использовано у Жюль Верна в «Детях капитана Гранта», где таинственный документ, полусмытый водой, разгадывается несколько раз различно в зависимости от того, как решают вопрос о языке, на котором писал путешественник, спрятавший этот документ в бутылку.

Истинная разгадка осложнена тем, что писавший использовал для названия места крушения географический синоним (остров Табор).

Заинтересовавшиеся вопросом смогут сами подобрать параллели.

Как видите, основной вопрос сводится, так сказать, к возможности опустить из одной точки два перпендикуляра на

одну линию. Писатель ищет случая совпадения двух несовпадающих вещей по одному признаку. Конечно, и в сыщицких рассказах этот совпадающий признак далеко не всегда слово. У Честертона в его «Простодушие отца Брауна» использовано для создания аналогичной конструкции совпадение вечернего костюма джентельмена с формой лакея.

Но не будем уходить в сторону.

Такие намеки, дающие предупреждение разгадки и делающие ее более правдоподобной тогда, когда она появляется. довольно часты в «романах тайн».

Один из рассказов Конан-Дойля «Человек с уродливой губой», основан на том, что человек переодевался нищим, чтобы собирать милостыню. Ряд не очень сложно построенных случайностей приводит к тому, что С. Клер арестован под видом нищего и обвинен в убийстве самого себя.

Шерлок Холмс производит следствие и создает ложную разгадку. Дело идет о том, что С. Клер не найден, но в канале, недалеко от места предполагаемой гибели несчастного, найден сюртук с карманами, набитыми медяками.

Шерлок Холмс строит новую гипотезу.

«— Нет, сэр, но этому можно найти объяснение. Предположим, Бун выбросил из окна Клера так, что никто не видел этого. Что же дальше? Наверное, ему пришла в голову мысль, что надо отделаться от улик в виде платья. Он схватывает сюртук и уже готов выбросить его из окна, как вдруг вспоминает, что сюртук не опустится на дно, а всплывет наверх. Времени у него мало, так как он слышит суматоху на лестнице, слышит, как жена С. Клера требует, чтобы ее пустили к мужу, а может быть и малаец, сообщник его, успел предупредить его о приближении полиции. Нельзя терять ни одного мгновения. Он бросается в укромный уголок, где спрятаны его сбережения, и набивает карманы сюртука, попадающимися ему под руку монетами. Затем он выбрасывает сюртук и хочет сделать то же с остальными вещами, но слышит шум шагов на лестнице и еле успевает захлопнуть окно до появления полиции.»

Это ложная разгадка.

Между тем тождество С. Клера Буну дано уже намеком.

При обыске квартиры Буна были найдены следы крови.

При осмотре на подоконнике оказались следы крови; капли крови виднелись также и на деревянном полу комнаты.

При виде крови мисс С. Клер лишилась чувств, и полиция отправила ее домой в кэбе, так как ее присутствие не могло помочь розыскам. Инспектор Бартон тщательно обы-

скал все помещение, но ничего не выяснил. Сделали ошибку, что не сразу арестовали Буна и дали ему возможность переговорить с малайцем. Однако, скоро спохватились и исправили эту ошибку. Буна арестовали и обыскали, но не нашли никаких улик против него. Правда, на правом рукаве рубашки у него оказались следы крови, но он показал палец, на котором виднелся порез, и объяснил, что, по всем вероятиям, следы крови на подоконнике являются следствием этого пореза, так как он подходил к окну, когда у него шла кровь из пореза.

Мы видим, что порез на руке Буна установлен здесь косвенно, главное—кровь на подоконнике.

Мадам же С. Клер, рассказывая о симпатии, связывающей ее с мужем, говорит:

«— При той симпатии, которая существует между нами, я бы почувствовала, если бы с ним произошло что-либо дурное. В тот самый день, когда я видела его в последний раз, он порезал себе палец в спальне. Я была в это время в столовой и бросилась наверх,—так была уверена, что с ним случилось что-то.»

В этом отрывке упор на том, что мадам С. Клэр почувствовала, что ее муж поранил себя, а не на факте ранения. Между тем получается мотив установления тождества (и С. Клер и Бун имеют порез на пальце).

Но элементы совпадения даны в несовпадающих формах.

Здесь цель не дать узнавание, а сделать его правдоподобным после: Чехов говорил, что если в рассказе сказано, что на стене висит ружье, то потом оно должно стрелять.

Этот мотив, данный с напором, переходит в то, что называют «обреченностью» (Ибсен). Это правило в обычной своей форме действительно соответствует общему правилу художественных средств, но в романе тайн, ружье, висящее на стене, не стреляет, стреляет другое ружье.

Очень любопытно смотреть, как художник исподволь подготовляет материал для такой развязки. Возьмем далекий пример. В «Преступлении и Наказании» у Достоевского Свидригайлов подслушивает признание Раскольникова, но не доносит.

Роль угрозы Свидригайлова другая.

Но неудобно писать о Достоевском в примечании к статье о Конан-Дойле.

До отступления я уже отмечал, что слово «лента» своим двойным значением и указание на цыган подготовляют ложную развязку. Шерлок Холмс говорит:

«—Если сопоставить все—свист по ночам, присутствие табора цыган, пользовавшихся особым расположением старого доктора, то факт, что д-р был заинтересован в том, чтоб его падчерица не выходила замуж, ее последнее слово о «шайке» и, наконец, рассказ мисс Элены Стонер о слышанном ею металлическом звуке (быть может, то был шум от болта, которым запирались ставни),—то есть большое основание предполагать, что тут именно надо искать разгадку тайны.»

Как видите, творцом «ложной разгадки» в данном случае является сам Шерлок Холмс. Это происходит от того, что в «Пестрой ленте» не участвует казенный сыщик, обычно делающий ложную разгадку (так же Ватсон дает всегда неправильное толкование деталей). Но так как сыщика нет, то Шерлоку Холмсу приходится путаться самому.

То же мы видим в рассказе «Человек с уродливой губой».

Один из критиков объяснил постоянную неудачу казенного следствия, вечное торжество частного сыщика у Конан-Дойля тем, что здесь сказалось противопоставление частного капитала государству.

Не знаю, были ли основания у Конан-Дойля противопоставлять английское, чисто буржуазное по своему классовому признаку, государство, английской же буржуазии, но думаю, если бы эти новеллы создавал какой-нибудь человек в пролетарском государстве, будучи сам пролетарским писателем, то неудачный сыщик все равно был бы. Вероятно удачлив был бы сыщик государственный, а частный путался бы зря. Получилось бы то, что Шерлок Холмс оказался на государственной службе, а Лестрад добровольцем, но строение новеллы (вопрос, занимающий нас сейчас) не изменилось бы.

Вернемся к пересказу новеллы.

Шерлок Холмс со своим другом едут на место предполагаемого преступления и осматривают дом.

Осматривается комната умершей, в которую переведена сейчас ее сестра, боящаяся за свою участь.

«— Куда ведет этот звонок?—проговорил он, указывая на толстый шнур, висевший над самой постелью, так что конец его лежал на подушке.

— В комнату экономки.

— Он новее всех остальных вещей в этой комнате?
— Да, этот звонок провели только два года тому назад.
— Вероятно, ваша сестра просила об этом?
— Нет, она никогда не употребляла его. Мы привыкли все делать сами.
— Вот как, зачем же было проводить этот звонок? Позвольте мне осмотреть пол.
Он бросился на пол и стал быстро ползать взад и вперед, внимательно рассматривая в увеличительное стекло трещины между досками. Он исследовал также плинтусы, затем подошел к кровати и тщательно оглядел ее и стену. Наконец, он сильно дернул шнур.
— Не звонит,—проговорил он.
— Как не звонит?
— Он даже не соединен с проволокой. Это крайне интересно. Видите, он прикреплен наверху к крючку над отверстием вентилятора.
— Как глупо, я не заметила этого.
— Очень странно,—бормотал Холмс, дергая шнурок,—в этой комнате вообще есть странности. Например, что за дурак тот, кто ставил вентилятор. Зачем было проделывать его из одной комнаты в другую, когда можно было устроить так, чтобы он выходил наружу.
— Вентилятор также устроен не так давно,—сказала мисс Стонер.
— В то же время, как звонок?—заметил Холмс.
— Да, в то время было вообще несколько переделок.
— Удивительно интересно. Звонки, которые не звонят, вентиляторы которые не вентилируют.»

Мы имеем три предмета: 1) звонок, 2) пол, 3) вентилятор. Обращаю внимание, что Шерлок Холмс говорит сейчас только в 1 и 3, при чем третий явился в виде намека. Смотри первый рассказ о преступлении — придаточное предложение первого пункта.

Дальше идет осмотр соседней комнаты, принадлежащей доктору.

Шерлок Холмс осматривал комнату и спрашивал, указывая на несгораемый шкаф.

«— А кошки там нет?
— Нет. Что за странная идея?
— Посмотрите.
Он снял со шкафа стоящее на нем блюдечко с молоком.
— Нет, мы не держим кошек. Но у нас пантера и павиан.
— Ах да. Конечно, пантера не что иное, как большая кошка, но сомневаюсь, чтоб она удовольствовалась блюдечком.»

Тут же Холмс обращает внимание на плетку, завязанную петлей. Далее он говорит:

«— Мне хочется выяснить одно обстоятельство.

Он присел на корточки перед деревянным стулом и внимательно осмотрел его сиденье.

— Благодарю вас, этого достаточно,—сказал он, поднимаясь и пряча лупу в карман.»

Как видите, результат наблюдения не сообщен. То же мы видим в случае с кроватью.

Результат осмотра также не рассказан сразу, и на одну деталь внимание обращено сперва без высказывания, напоминаю место:

«Он исследовал также плинтус, затем подошел к кровати и тщательно оглядел ее и стенку.»

Далее происходит разговор Шерлока Холмса с Ватсоном.

Шерлок Холмс подчеркивает не подчеркнутую сперва деталь о вентиляторе и говорит здесь то, чего не сказал на стр. 185 о том, что кровать привинчена.

«— Я не видел ничего особенного, за исключением шнура от звонка, и не могу себе представить, для чего устроили этот звонок,—говорит Ватсон.

— Мы видели и вентилятор.

— Да, но не вижу в этом ничего особенного. Отверстие такое маленькое, что едва ли мышь могла пролезть в него.

— Я знал, что есть вентилятор, прежде чем мы приехали в Сток-Морэн.

— О, милый Холмс!

— Да, знал. Помните, мисс Стонер сказала, что ее сестра чувствовала запах сигары д-ра Ройллота. Это, конечно, сразу навело меня на мысль, что между комнатами должно быть какое-нибудь сообщение; отверстие это маленькое, иначе его заметил бы следователь. Я решил, что это должен быть вентилятор.

— Но что же в этом дурного?

— Ну, по крайней мере, странное совпадение. Устраивается вентилятор, вешается шнур, и спящая в кровати девушка умирает.

— Не вижу никакой связи.

— Вы ничего не заметили особенного в кровати?

— Нет.

— Она привинчена к полу. Случалось ли вам видеть такую кровать?

— Девушка не могла отодвинуть кровать. Она должна быть всегда в одинаковом положении относительно вентилятора и веревки... Приходится так назвать этот шнур потому, что он вовсе не предназначался для звонка.»

Таким образом новая деталь появляется сперва намеком, потом связывается с другими. Получается ряд:

Вентилятор, звонок, привинченная кровать.

Остается нерассказанными, что увидел Холмс на стуле, и в чем дело с плеткой.

Недогадливый Ватсон все еще не понимает. Шерлок Холмс не рассказывает ему, а, следовательно, и нам, отделенным от него существованием пересказчика.

Шерлок Холмс вообще не объясняется, а кончает дело эффектом. Но эффекту предшествует ожидание.

Сыщик и его друг сидят в комнате, где ожидается покушение на преступление. Ожидали долго.

«— Никогда не забуду этой страшной ночи. Я не слышал ни одного звука, ни даже дыхания, а между тем знал, что Холмс находится в нескольких шагах от меня и испытывает такое же нервное возбуждение, как и, я. Ни малейший луч света не проникал через запертые ставни; мы сидели в полнейшей тьме. Снаружи доносился по временам крик ночной птицы; раз около нашего окна послышался какой-то вой, напоминающий мяуканье кошки; очевидно, пантера разгуливала на свободе. Издалека доносился протяжный бой церковных часов, отбивавших четверти. Как тянулось время между этими ударами! Пробило одиннадцать, затем час, два, три, а мы все продолжали сидеть безмолвно, ожидая, что будет дальше. Внезапно у вентилятора появился свет.»

Я не критикую Конан-Дойля, но должен указать на повторяемость у него не только сюжетных схем, но и элементов их заполнения.

Приведу параллель из той же книги—«Лига красноволосых».

«Как долго тянулось время. Впоследствии оказалось, что мы ждали только час с четвертью, но тогда мне казалось, что ночь уже приходит к концу, и скоро должна заняться заря. Все члены у меня окоченели, потому что я боялся изменить свою позу, нервы дошли до высшей точки напряжения, а слух так обострился, что я не только слышал, как дышали мои товарищи, но мог даже различить глубокое, тяжелое дыхание Джонса от тихого, похожего на вздох дыхания директора банка. С моего места, за корзиной, мне были видны плиты пола. Внезапно я заметил на них луч света...»

В обоих случаях ожидание (очень обнаженный случай употребления приема торможения) кончается покушением.

Преступник выпускает змею, змея ползет по шнуру из вентилятора. Шерлок Холмс бьет змею, раздается крик. Шерлок Холмс и его ассистенты бегут в соседнюю комнату.

«— Страшное зрелище представилось нам... У стола сидел доктор. На коленях у него лежала плетка, которую мы видели утром...

На лбу у него была страшная желтая лента с коричневыми пятнами, плотно охватывающая голову. Он не шевельнулся, когда мы вошли в комнату.

— Лента, пестрая лента,—прошептал Холмс. Внезапно странный головной убор доктора зашевелился, и из волос поднялась змея.»

Как видите, перед нами сводка всех данных. Лента на лицо, и, наконец, устроена плетка с петлей, которая была использована. Привожу анализ Холмса.

«— Я пришел было к совершенно ложному выводу, милый Ватсон,—сказал он.

— Видите, как опасно строить гипотезы, когда нет основательных данных. Присутствие цыган вблизи дома и слово «лента», сказанное несчастной молодой девушкой и понятое мной иначе, навели меня на ложный след. Очевидно, она успела разглядеть что-то, показавшееся ей лентой, когда зажгла спичку. В свое оправдание могу сказать только, что отказался от своего первоначального предположения, как только увидел, что обитателю средней комнаты опасность не может угрожать ни со стороны окна ни со стороны двери. Вентилятор и шнур от звонка сразу привлекли мое внимание. Открытие, что звонок не звонит, а кровать привинчена к полу, возбудило во мне подозрение, что шнур служит мостом для чего-то, что переходит в отверствие и падает на кровать. Мысль о змее сразу пришла мне в голову, в особенности, когда я вспомнил, что доктор привез с собой из Индии всяких животных и гадов. Идея употребить в дело яд, недоступный химическому исследованию, могла притти в голову именно такому умному, бессердечному чебовеку, долго жившему на Востоке. Быстрота действия подобного рода яда имела также свое преимущество. Только очень проницательный следователь мог бы заметить две маленьких черных точки в том месте, где ужалила змея. Потом я вспомнил свист. Это он звал назад змею до рассвета, чтобы ее не увидали.

Вероятно, он приучил ее возвращаться к нему, давая ей молоко. Змею он направлял к вентилятору, когда находил это удобным, и был уверен, что она спустится по шнуру на кровать. Может быть, целая неделя прошла бы прежде, чем змея ужалила молодую девушку, но рано или поздно она должна была стать жертвой ужасного замысла. Я пришел ко всем этим выводам раньше, чем вошел в комнату д-ра Ройллота. Осмотрев его стул, я убедился, что он часто становился на него, очевидно, с целью достать до вентилятора. Шкаф, блюдечко с молоком и петля на плетке окончательно рассеяли все мои сомнения. Металлический звук, который слышала миcс Стонер, очевидно, происходил от того, что ее отчим захлопнул шкаф.»

Конечно, все эти приемы более или менее замаскированы,—ведь всякий написанный роман уверяет нас в своей

реальности. Противопоставление своего рассказа «литературе» обычно у всех писателей. Людмила (в «Руслане и Людмиле» Пушкина) не просто ест фрукты в саду Черномора, а ест, нарушая литературную традицию:

«Подумала и стала кушать.»

Еще более это приложимо к сыщицким романам, гримирующим себя под документ.

Ватсон говорит:

«— Я проводил их на станцию, погулял по улицам городка, затем вернулся в гостиницу, лег на диван, стал читать какой-то роман в желтой обложке. Сюжет романа был. однако, настолько неинтересен по сравнению с глубокой тайной. в которую мы старались проникнуть, и мысли мои так отвлекались от вымысла к действительности, что я, наконец, швырнул книгу прочь и отдался вполне размышлениям о событиях сегодняшнего дня.»

В качестве приема гримировки применяется еще ссылка на другие дела (не на те, о которых написаны рассказы) и указания, что опубликование данной новеллы стало возможным, так как такая-то дама умерла и т. д.

Но разнообразие типов у Конан-Дойля очень невелико и если судить по мировому успеху писателя, то, очевидно, и не нужно. С точки зрения техники — приемы рассказов Конан-Дойля, конечно, проще приемов английского романа тайн, но зато они концентрированнее.

В новелле нет ничего, кроме преступления и следствия, в то время как у Рэдклиф или Диккенса мы всегда найдем описание природы, психологический анализ и т. д. У Конан-Дойля пейзаж очень редок и дается больше как напоминание и подчеркивание того, что природа добра, а человек зол.

Общая схема рассказов Конан-Дойля такова: подчеркнуты номера важнейших моментов.

I. Ожидание, разговор о прежних делах, анализ.

II. Появление клиента.

Деловая часть рассказа.

III. Улики, приводимые в рассказе. Наиболее важны второстепенные данные, поставленные так, что читатель их не замечает. Тут же дается материал для ложной разгадки.

IV. Ватсон дает уликам неверное толкование.

V. Выезд на место преступления, очень часто еще не совершённого, чем достигается действенность повествования и внедрение романа с преступниками в роман с сыщиком. Улики на месте.

VI. Казенный сыщик дает ложную разгадку; если сыщика нет, то ложная разгадка дается газетой, потерпевшим или самим Шерлоком Холмсом.

VII. Интервал заполняется размышлениями Ватсона, не понимающего в чем дело. Шерлок Холмс курит или занимается музыкой. Иногда соединяет он факты в группы, не давая окончательного вывода.

VIII. Развязка, по преимуществу, неожиданная. Для развязки используется очень часто совершаемое покушение на преступление.

IX. Анализ фактов, делаемый Шерлоком Холмсом.

Эта схема не создана Конан-Дойлем, хотя им и не украдена. Она вызвана самым существом. Сравним ее кратко с «Золотым жуком» Э. По (вещь считаю известной; если кто ее не знает, то поздравляю его с удовольствием вновь прочесть хороший рассказ). Сам разберу рассказ так, чтобы не портить удовольствия.

I. Экспозиция: описание друга.

II. Случайная находка документа. Друг обращает внимание на о б о р о т его (обычный и для Шерлока Холмса прием).

III. Необъяснимые поступки друга, рассказанные негром (Ватсон).

IV. Поиски клада. Неудача благодаря ошибке негра (обычный прием задержания, сравнить ложную разгадку).

V. Находка клада.

VI. Рассказ друга с анализом фактов.

Каждый, собирающийся заняться делом создания русской сюжетной литературы, должен обратить внимание на использование Конан-Дойлем намеков и на выдвигание развязки из них.

РОМАН ТАЙН

Всем, кто работал над загадками, приходилось, вероятно, обращать внимание на то, что загадка обычно допускает не одну, а несколько разгадок.

Загадка не просто параллелизм, с выпущенной второй частью параллели, а игра с возможностью провести несколько параллелей.

Особенно это заметно на эротических загадках.

Там налицо игра на вытеснение непристойного образа пристойным. При чем первый образ не уничтожается, а только подавляется.

К загадке 102 Д. Садовников делает следующее замечание:

«Почти все загадки о замке и ключе очень двусмысленны и некоторые не могли войти в этот сборник. Процент подобных загадок довольно велик, и можно смело сказать, что они принадлежат к числу самых распространенных. Дети загадывают их не стесняясь; парни со смешком, бабы и девки на ушко. Последнее, впрочем, редко, разве уж загадка такая, что в ней все своим именем названо, но из нее, как из песни, слова не выкидывают, только предупреждают, что она нехорошо загадывается. В основе многих лежат, вероятно, мифические представления и параллели, потерявшие для нее теперь и значение и смысл».

С последним утверждением я совершенно не согласен. Из приведенных примеров не видна во всяком случае необходимость этой гипотезы.

Особый вид загадки представляет собою загадка с единичной разгадкой типа Самсоновской:

«От ядущего ядомое изыде и от крепкого сладкое.»

В этих загадках разгадкой служит обыкновенно единичный предмет, известный только одному загадчику. В сказках обычно такая загадка задается третьей, как самая трудная, или же служит ответной загадкой. Иногда она разрешается не словесным ответом, а показыванием предмета; например, у Андерсена на третий вопрос королевы «о чем я думаю» жених показывает отрубленную голову троля.

Иногда загадывание начинается с загадки такого типа. (Белоз. Сказ. № 78). Загадывает Иван Дурачок.

«Ехал на батюшке, сидел на матушке, братом правил, сестрой погонял.» Разгадка. «Дал лошадь батька, я на батьке и ехал, на матушкины деньги седло, а на братовы узда, а на сестровы погонялочка.»

Того же типа, т. е. рассказом про единичный случай является загадка жены Соломона.

«Сижу на царе, а гляжу на короля.»

В известном бродячем сюжете «Император и аббат» на третий вопрос короля: «А что у меня на уме» спрашиваемый (учитель, работник, псаломщик) отвечает: «Вы думаете, что говорите с кем-то, а говорите на самом деле с тем-то». Таким образом, из трех задач третья имеет единичную разгадку (подмен).

Такого рода загадка по существу не разгадываема — не разрешаема. Ложной разгадки в ней нет. Воспринимается она на фоне обычной загадки.

Одна загадка этого типа уже известна нам, — это загадка о лошади, купленной на деньги отца, и т. д.

Даю вторую загадку:

«Ну, он ночевал дома, опять срешатается к ней загадывать, а перед этим Иван, крестьянский сын, конным потом умылся, гривой утерся и поезжает к ней. Она спрашивает: «Што приехал, загадывать или отгадывать?»—«Загадывать», —и говорит: «Садился на коня, умывался не росой, не водой, утирался не шелком, не платком». Марфа-царевна не могла отгадать.

На третий раз приезжает Иван, крестьянский сын, берет с собой ружье. Летит стадо гусей. Иван, крестьянский сын, подстрелил гуся на лету, выкопал две ямки; одну повыше, другую пониже, этого гуся сварил, а в нижний огоницка клал, а кушал—вышел на деревинку, на самой вершинке съел. К Марфе-царевне и приезжает опять загадывать третий раз. Она спрашивает: «Што, загадывать?»—«Загадывать».—«Ну, загадывай». Он и говорит: «Ехал на коне, летело стадо гусей, я гуся сострелил на лету и сварил не на земле, не на воде и скушал повыше лесу». Она поглядела в загадывальник, не могла отгадать.»

Далее идет вторая часть с загадками совершенно другого рода.

Обращаем внимание на подчеркивание в первой части единственности загадки, — ее нет в загадывальниках. Такие загадки напоминают существующие в современной устной традиции «армянские загадки», также не разгадываемые. Ощущаются эти загадки на фоне обычной традиционной разгадываемой загадки.

НОВЕЛЛА ОШИБКИ

Как я писал уже, простейшая форма сюжетного построения есть ступенчатое развертывание. При ступенчатом развертывании каждая следующая ступень отличается от предыдущей качественно или количественно. Обычно ступенчатое построение развертывает построение кольцевое.

Возьмем, например, «В 80 дней вокруг света» Жюля Верна; в ней — ступени приключения, а кольцевая новелла, это—случай с ошибкой в дне, происшедший вследствие направления путешествия.

В авантюрных романах кольцевая новелла очень часто строится на узнавании.

В Жиль-Блазе одна из новелл использована для развязки. Эта новелла по построению не отличается от других. Скорее всего ощущение конца достигается в этом романе тем, что изменяется отношение писателя к герою. В конце романа мы видим Жиль Блаза (как Лазарильо в раннем плутовском романе «Лазарильо из Тормес») женатым, оседлым и, очевидно, обманутым. Автор вводит в свое отношение к герою ноту иронии.

Гораздо чаще в основу обрамляющей новеллы кладется ошибка, как в приведенном примере у Жюль-Верна.

Для простоты рассмотрим сперва ошибку в новелле, потом в романе.

Очень много новелл основано на ошибке.

Возьмем пример из рассказов А. Чехова. Дано: у священников и у социалистов длинные волосы. Необходимо смешать их. Мотивировка — баня.

У Мопассана настоящие драгоценности смешаны с фальшивыми. Возможны два случая.

1) Фальшивые драгоценности приняты за настоящие. Это случай «Ожерелье». Молодая дама берет у своей подруги надеть ожерелье, теряет его. Покупает похожее в долг и отдает. Тратит всю свою молодость на то, чтобы заплатить долг,—оказывается, что ожерелье, взятое на прокат, было фальшивое.

2) Настоящие драгоценности приняты за фальшивые. Это случай «Драгоценности». Жена и муж живут счастливо, у нее один недостаток: любовь к фальшивым драгоценностям. Жена умирает. Муж нуждается и хочет продать за гроши «фальшивые» драгоценности. Они оказываются настоящими. Ими оплачены были ее измены.

В фольклоре: сын принимает легших в его кровать мать и отца за свою жену и ее любовника. Убивает их (легенды о Юлиане).

У Чехова муж попадает в чужую комнату и принимает спящих жильцов за жену и ее любовника.

В других случаях: брат, сын, муж принимаются за любовника.

Любя, один добивается, другой сопротивляется, — в битве то же отношение. Отсюда обычный образ любовь-битва.

> «О лестница! Путем должна была ты быть,
> По этому пути Ромео мой прекрасный
> Пройти хотел в ночи к постели нашей брачной.
> Дай мне совет, как выиграть мне битву,
> В которой потерять должна я непорочность.»

Этот же мотив у Лукреция в «Природе вещей». То же у Апулея в «Золотом Осле».

Обратная метафора обычна в народной поэзии: битва как любовь, как свадьба (смотри «Слово о Полку Игореве»).

Любя возятся — убивая возятся. Получена возможность

создать параллели. У Мопассана параллель дана как ошибка. Это новелла «Преступление дядюшки Бонара». Старик принимает возню молодоженов за убийство.

Женщина может спать еще со своими детьми. Отсюда можно вывести случай неузнавания.

«Приходит к своей фатерке, окощацьки у них были по краям земли,—в окошацьке посмотрел: спит там женщина, два молодца по сторону, по другу. Вынимает он саблю, хоцет им голову отсиц. «Замахнись, а не ударь». Замахнулся, а не удариу и зашоу в фатеру. Разбудил жонку со сна, она его не узнала: он говорит: «Голубушка, какие-то у тебя мужики?» Она говорит: «А это у меня сынова.» (То же Ончуков 155. Иван Несчастный.)

Муж, приехавший к своей жене, видит ее спящей с каким-то молодцом. Это его сын.

Таким образом, новеллы с ошибкой похожи на новеллы с каламбуром. В каламбуре дается обычное значение слова, потом новое значение слова и обоснования смешения.

Мотивировка—общность словесного знака для двух различных понятий.

В новелле ошибок смешение двух данных понятий мотивировано внешним сходством положений при возможности двойственного осмысления.

Новелла ошибок, она же новелла тайн, отличается, с другой стороны, и от новеллы с параллелизмом.

Последняя разновидность новеллы типична, как я уже говорил, для Мопассана.

НОВЕЛЛА С ПАРАЛЛЕЛИЗМОМ

В новелле, основанной на параллелизме, мы имеем сравнения двух предметов.

Например, судьба женщины сравнивается с судьбой собаки или с судьбой раздавленной лани и т. д. Сравнение дается обычно в двух кусках, в двух как бы самостоятельных новеллах, соединенных между собою часто только единством рассказчика или местом действия.

Не привожу примеров, так как примерами могут служить почти все новеллы Мопассана.

В новелле же и в романе тайн мы имеем не сравнение, а вытеснение одним предметом другого.

При развертывании новеллы в роман момент разгадки все более теряет смысл. Параллелизм преобладает над пересечением.

Возможность оттягивания развязки, при условии напоминания тайны, сделала то, что, в то время, как новеллы, основанные на каламбуре, очень редко становятся обрамляющими; новеллы тайн часто выбираются для этой цели.

История романа тайн состоит в том, что «развязка» теряет свое значение, становится неуклюжей, мало заметной, ненужной.

С техникой романа тайн борется роман чистого параллелизма, не прибегающего к приему смешения.

К технике тайн прибегал Достоевский, Лев Толстой предпочитал чистый параллелизм.

Даже как обрамляющую новеллу он брал параллелизм, играя парадоксальным отношением величины одной части параллели к другой. Например, в «Хаджи Мурате».

Повесть начинается, описанием поля, рассказчик собирает цветы и делает букет. Темп рассказа нарочито неспешный.

«Я набрал большой букет разных цветов и шел домой, когда заметил в канаве чудный малиновый, в полном цвету репей того сорта, который у нас называют «татарином» и который старательно окашивают, а когда он нечаянно скошен, выкидывают из сена покосники, чтобы не колоть о него руки. Мне вздумалось сорвать этот репей, положить его в середину букета. Я слез в канаву и, согнав впившегося в середину цветка и сладко и вяло заснувшего там мохнатого шмеля, принялся срывать цветок. Но это было очень трудно: мало того, что стебель кололся со всех сторон даже через платок, которым я завернул руку,—он был так страшно крепок, что я бился с ним минут пять, по одному разрывая волокна. Когда я, наконец, оторвал цветок, стебель уже весь был в лохмотьях, да и цветок не казался так свеж и красив. Кроме того, он по своей грубости и аляповатости не подходил к нежным цветам букета. Я пожалел, что напрасно погубил цветок, который был хорош в своем месте, и бросил его. «Какая, однако, энергия и сила жизни», подумал я, вспоминая те усилия, с которыми я отрывал цветок. Как он усиленно защищал и дорого продал свою жизнь.»

Дальше рассказчик снова видит куст, идя обратно домой.

«Когда я подошел ближе, я узнал в кустике такого же татарина, которого цветок я напрасно сорвал и бросил. Куст

татарина состоял из трех отростков. Один был оторван, и, как отрубленная рука, торчал остаток ветки. На двух других было на каждом по цветку. Цветки эти когда-то были красные, теперь же были черные. Один стебель был сломан, и половина, с грязным цветком на конце, висела книзу; другой, хотя и вымазанный черноземной грязью, все еще торчал кверху. Видно было, что весь кустик был переехан колесом и уже после поднялся и потому стоял боком, но все-таки стоял,—точно вырвали у него кусок тела, вывернули внутренности, оторвали руку, выкололи глаза, но он все стоит, не сдается человеку, уничтожившему всех его братьев кругом него.

«Экая энергия», подумал я: «все победил человек, миллионы трав уничтожил, а этот все не сдается». И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидца и часть вообразил себе. Эта история, как она сложилась в моем воспоминании и воображении, вот какая.»

Идет история Хаджи-Мурата приблизительно на семь печатных листов и затем конец обрамления.

— «Вот эту-то смерть напомнил мне раздавлённый репей среди распаханного поля.»

Взаимоотношение между частями параллелизма здесь самое необычайное.

Параллелизм, однако, ощущается благодаря деятельности описания репейника, благодаря каламбуру (репей-татарин), конец параллелизма—сводка частей нарочито простая, но содержащая главные моменты параллели: один репей среди распаханного поля, один последний незамиренный черкес среди мирных. Моменг упорства в жажде жизни не повторен, но ощущается.

РОМАН ТАЙН

У Анны Редклиф, одной из основательниц «романа тайн», тайны смонтированы так: героиня попадает в замок, видит в нем полуразложившийся труп за занавеской, в замке бродят привидения, кто-то вставляет свои реплики в разговоры пьяных разбойников и т. д. В конце тома даются разгадки: труп оказывается восковым, поставленным предком владельца графа, по приказанию папы, для покаяния. Таинственный голос принадлежит пленному, который бродит по замку, пользуясь потайными переходами, и т. д. Как видите, объяснения полуудовлетворительны, как сказал один из современников.

Во второй части история начинается сначала.

Новый замок, новые таинственные голоса; впоследствии оказывается, что они принадлежат контрабандистам. Вокруг замка раздается музыка: оказывается, это играла монахиня и т. д.

Я не перечисляю всех тайн Редклиф, так как не имею под рукой книги.

Любопытно отметить, что тайны первоначально имеют ложные разгадки (как и у Диккенса); мы обычно подозреваем более ужасное, чем находим. Например, во второй части автор определенно подсказывает нам мысль о кровосмешении. Дело происходит во всем романе так, как в неприличных песнях, с неприличными рифмами, в роде знаменитой, но редко цитируемой песенки: «В магазине Кноппа» и т. д. с разгадкой «не подумайте дурного... желтые перчатки». Напоминаю, что этот прием, как я указал выше, каноничный для русских народных загадок, типа «Висит болтается, всякий за него хватается», разгадка—«Полотенце».

При разгадывании этих загадок происходит пауза, соответствующая «ложной» непристойной разгадке. Приведу пример развертывания подобной загадки в сюжет. (Сказки и песни Белозерского края, записали Борис и Юрий Соколовы. Изд. Отд. Русск. Яз. и Сл. Ак. Наук).

Приводимая ниже «былица» записана у одной старухи, номер записи 131. Былица интересна тем, что в ней отмечен момент ложной разгадки. Содержание былицы — игра загадками.

«Был у меня жиу молодой швец. И загадуу он загадку: «Вороне два года пройдет, што будет?» Я ему: «третий будет». Швецю смешно, что отганула. Я швецю заганула другую: «У батюшки не ремесло, у матушки давно бы заросло». Молодой швец подумал на худое дело. Не могли отгануть. Я им: «На полосе и кусты быстро заведутся, на полосе—земле матушке.»

Таким образом, мы видим, что ложная разгадка — очень обычный элемент рассказа или «романа тайн». Ложная разгадка — истинная разгадка и составляет технику организации тайны; момент перехода от одной разгадки к другой есть момент развязки. Взаимоотношение частей то же, как в сюжетах, развернутых из каламбура.

Характерно для типа «тайны» родство с приемом инверсии, т.-е. перестановки.

Самым обычным типом тайны в романе является рассказ о предшествующем постановлении после изложения настоящего.

Загадкой такого типа, как мы видим дальше, является тайна «часов» в Крошке Доррит, тайна «двойника» и т. д.

Тайна же «дома» и тайны любви Доррит к Кленнэму и Кленнэма к Милочке построены без применения инверсии.

Здесь тайна достигнута способом изложения. Метафорический ряд и ряд фактический образуют параллель. В случаях же тайны, основанной на перестановке причины и следствия, параллель образуется из ложной разгадки.

Очень любопытна организация тайны в последнем романе Диккенса «Наш взаимный друг».

Первая тайна — тайна Джона Роксмита. Автор как будто скрывает от нас, что Джонс Роксмит есть не кто иной, как Джон Гермон. Вторая тайна — тайна Боффин. Мы видим, как богатство портит золотого мусорщика, и не знаем, что Боффин нас мистифицирует. Диккенс сам говорит, что он и не думал скрывать от читателя истинное имя Роксмита.

Линия тайны Джона Гермона — ложная линия, она не дает нам возможности разгадать или даже заметить тайну Боффин. Техника этого романа чрезвычайно сложна.

Прямым наследником романа тайн является сыщицкий роман, в котором сыщик не что иное, как профессиональный разгадчик тайн.

Дается тайна — преступление, потом обычно ложная разгадка — следствие полиции, затем восстанавливается истинная картина убийства. В произведении такого типа инверсия обязательна, при чем иногда она дается в сложном виде пропуска отдельных элементов.

Так сделана (но без сыщика) тайна «Братьев Карамазовых». Для более детального разбора техники тайны я выбрал «Крошку Доррит» Диккенса.

„КРОШКА ДОРРИТ“

Роман построен на нескольких одновременных действиях. Связь между параллелями достигается: 1) участием дей-

ствующих лиц одной линии в действии другой, 2) местом. Герои поселяются рядом. Так, Кленнэм живет в подворьи «Разбитых Сердец», тут же живет «Патриарх» и итальянец Батист. Фабула произведения состоит из: 1) любви Доррит и Кленнэма, 2) из истории обогащения и разорения Дорритов, 3) из шантажа Риго, который грозит разоблачить мистрис Кленнэм.

Но роман в таком виде может быть рассказан только после того, как он окончен. Во время же чтения мы имеем перед собой ряд тайн. Отношения действующих лиц между собою также даны, как тайны. Тайны сплетаются между собой. Во время чтения мы можем различить следующие тайны, проходящие через весь роман.

1) Тайна часов.
2) Тайна снов. } Тайны основные. Они обрамляют сюжет, но по существу не разрешены.

3) Тайна Панкса (наследство). Тайна частичная, т.-е. не проходящая через весь роман. Она создает неравенство между Кленнэмом и Доррит. Основана на инверсии.

4) Тайна Мердль (тоже подсобная тайна) с той же ролью.

5) Тайна шумов в доме. Она подготовляет развязку первых двух тайн.

6) Тайны любви Доорриг и Кленнэма. Они принадлежат к центральному сюжету, но по технике представляют собою развернутый отрицательный параллелизм.

1. ТАЙНА ЧАСОВ

Артур является к своей матери (глава 3, «Дома», стр. 33). Перед ней лежат две-три книги, носовой платок, очки в стальной оправе и старомодные массивные золотые часы с двойной крышкой. На этом последнем предмете остановились одновременно глаза матери и сына.

«— Я вижу, матушка, что посылка, которую я отправил вам по смерти отца, благополучно добралась до вас.

— Как видишь!

— Отец больше всего беспокоился о том, чтобы эти часы были доставлены вам.

— Я сохраняю их на память о твоем отце.

— Он выразил это желание перед самой смертью, когда мог только дотронуться до них и произнести очень неясно: «Твоей матери». За минуту перед тем я думал, что он бредит, как было

в течение нескольких часов, как вдруг он повернулся на кровати и попытался открыть часы.

— А разве твой отец не был в бреду, когда пытался открыть часы?

— Нет, в эту минуту он был в полном сознании.

... По смерти отца я сам открыл их, думая, нет ли там какой-нибудь записки, но там оказался толькой шелковый лоскуток, вышитый бисером, который вы, без сомнения, нашли между двумя крышками.»

В главе V, «Семейные дела», стр. 44:

«— Я хочу спросить вас, матушка, подозревали ли вы...

При слове «подозрегали» она быстро взглянула на сына и нахмурилась, потом уставилась на огонь...

... Что у него было какое-нибудь тайное воспоминание, камнем лежащее на душе, возбуждающее угрызения совести. Случалось вам замечать в его поведении что-нибудь, что могло бы внушить такую мысль...

— Я не понимаю, какого рода тайну ты подозреваешь за своим отцом... Ты говоришь так загадочно.

— Но я не в силах отделаться от этой мысли... Вспомните, я жил с моим отцом. Вспомните, я видел его лицо, когда он отдал мне часы и просил переслать их вам, как символ, значение которого вы понимаете... Ради бога, рассмотрим, серьезно, нет ли зла, которое мы обязаны исправить.»

В этой же главе в конце дан намек на то, что маленькая швея «Крошка Доррит» может иметь отношение к тайне.

Глава XXIX, стр. 312. Загадка часов все время переплетается с загадкой Крошки Доррит. Крошка Доррит рассказывает матери Артура о своей жизни.

«— Бывало время, когда нам пришлось бы очень плохо, не будь вас и работы, которую вы мне давали.

— Нам,—повторила мистрисс Кленнэм, взглянув на часы, когда-то принадлежавшие ее мужу.»

В главе XXX, стр. 323 Риго является в дом, очевидно шантажируя: он не говорит прямо ничего, но берет часы в руки.

«— Прекрасные старинные часы,—сказал он, взяв их в руки», и так далее.

Глава XII, стр. 81. Кленнэму представляется, что его мать говорит:

«—Он чахнет в своей тюрьме, я чахну в своей: правосудие совершилось; кто может требовать от меня большего?»

Глава XV, стр. 167.

«— Так, ни слова больше! Ни слова более! Пусть крошка Доррит скрывает от меня свою тайну, скрывайте и вы. Пусть он приходит и уходит, не подвергаясь выслеживанию и допросам. Предоставьте мне страдать и находить облегчение, возможное при моих обстоятельствах. Неужели оно так велико, что вы мучите меня, как дьявол.»

Глава XXIII. Машина в ходу. Оставшись один, Кленнэм почувствовал, что все прежние подозрения и сомнения вернулись к нему.

Загадки расположены, конечно, не в сплошную. В роман включены «бытоописательные главы», при чем тайны служат для сшивки частей.

Так, например, в главах VI и VII дано описание семейства Дорритов, новые тайны не введены. Композиционная роль этих развертывающих глав — торможение. Если же считать центральными их, то нужно отметить, что, попадая в тиски загадки, они испытывают давление сюжета. В конце описательных глав у Диккенса обычны суммирующие образы, например, образ «тени от стены».

Так же дано министерство околичностей и род Полипов. Это часть романа, которую Л. Толстой назвал бы «подробности».

Теперь переходим к следующим загадкам.

2. ЗАГАДКА СНОВ

Глава IV, «Мистрис Флинтуинч видит сон», стр. 39

«Уложив свою барыню и пожелав ей покойной ночи, мистрис Флинтуинч убралась в свою комнату, где все обстояло благополучно, только супруг и повелитель ее еще не вернулся. Он-то, супруг и повелитель—быть может, потому, что о нем последнем она думала—был действующим лицом сна мистрис Флинтуинч.

Ей грезилось, будто она проснулась, проспав несколько часов, и убедилась, что Иеремия все еще не явился. Она взглянула на свечку и, измеряя время по способу короля Альфреда Великого, заключила по размерам сгоревшей части, что спала очень долго. Тогда Афферн идет вниз. Лестница была как лестница, и Аффери спустилась по ней без всяких новых сновидений...

Она ожидала увидеть Иеремию уснувшего или в припадке, она, вместо этого, видит Иеремею и его Двойника.

Двойник пьет вино и уходит, выпив за «ее» здоровье и унося с собой железный ящик.»

Таким образом вводятся две тайны: 1) тайна двойника, 2) тайна ящика.

Любопытен конец сцены: Аффери остается на лестнице, напуганная до такой степени, что уже не решается войти в комнату.

«Муж (один из двойников), возвращаясь в спальню, наткнулся на нее. Он изумился, но не сказал ни слова. Он устремил на нее пристальный взгляд и продолжал подниматься; она, точно околдованная, отступала шаг за шагом... Так она пятилась задом, а он шел вперед, пока они не очутились в спальне. Тут он схватил ее за горло и тряс до тех пор, пока ее лицо не почернело.

— Ну, Аффери, женщина Аффери,—сказал мистер Флинтуинч. — Что такое тебе приснилось? Проснись, проснись, в чем дело?..»

Флинтуинч далее убеждает свою жену, что она видела сон.

Композиционно дело вот в чем. Часть необъясненных сцен Диккенс дал в особой мотивировке — подслушиванья ночью. Так как сон похож на явь, то возможна двойственная конструкция, «то не явь, а сон».

При чем истинное положение дается в отрицательной форме. Я мог бы лучше показать это положение, выписав из романа страниц двадцать. Но дороговизна бумаги меня удерживает. Конструкция эта в мотивировке сна в литературе довольно обычна, в фольклоре она имеет, например, следующий вид: девица попадает в дом разбойников, видит, как они убивают, уносит с собой отрубленную руку. Атаман разбойников сватается затем к девице, она рассказывает за свадьбой все, что видела. Все уверены, что она говорит о сне. Наконец, она показывает отрубленную руку. В пародии этот мотив встречается у Жуковского в «Светлане»; сон действительно оказывается сном [1].

---

[1] Сравни «Попадья и разбойники» (Ончуков. 83). То же, но узнавание при помощи предъявления отрубленного пальца с кольцом.

«— И быдто бы у ней есть перст и перстень под кроватью. «Нет, нет, матушка» (говорит разбойник). Она вынула перст и перстень с кармана и показала. Ну ен тут и побежау. Тут его и захватил народ.»

Ончуков. Купеческая дочь и разбойники, № 13.

Афферн у Диккенса потом проделывает работу утверждения первой части отрицательной параллели, т.-е. что «сон» был «явью». Роль «отрезанной руки» играет свидетельство Риго.

Мистрис Флинтуинч снова видит сон (глава XV).

Во «сне» дан разговор матери Кленнэма с ее слугой, мистером Флинтуинч; разговор идет о каких-то тайнах.

В главе XXX, «Слово джентельмена», загадка двойника поддерживается тем, что Риго принимает мистера Флинтуинча за кого-то другого.

3. ЗАГАДКА НАСЛЕДСТВА

Глава XXIII. Машина на ходу. Каждая загадка подготовляется обычно какой-нибудь мотивировкой. Например, в «Золотом жуке» Эдгара По человек любит разбирать шифры,—вообще момент экспозиции характера не совпадает с моментом начала действия, так и здесь при первом появлении Панкса, стр. 146, мы узнаем, что он интересуется разыскиванием наследников выморочных состояний; на стр. 251:

«— Мистер Кленнэм,—начал он,—я желал бы получить справку.
— Насчет фирмы?—спросил Кленнэм.
— Нет,—сказал Панкс.
— В таком случае о чем же, мистер Панкс? То-есть, если вы желаете получить справку от меня.
— Да, сэр, да от вас,—сказал Панкс,—если вы только согласитесь мне дать ее. А, В, С, Д, ДА, ДЕ, ДИ, ДО. Алфавитный порядок Доррит. Эта самая фамилия.»

Панкс задает Кленнэму несколько вопросов, не указывая цели их (Стр. 263 «Предсказание судьбы»).

Панкс приходит в дом матери Кленнэм и говорит с Крошкой Доррит. Он гадает ей по руке, говорит о ее прошлом, об отце и дяде. Говорит, что видит себя в ее судьбе, называет себя цыганом и предсказателем.

«Сватаюца разбойники, сидят в горнице, а дочь стала рассказывать все, что ей ночесь грезилось и все, что было с ей у разбойников, все рассказала, а разбойники слушают да к каждому слову говорят: «Чуден, девиче, твой сон да к счастью.» Дело кончается узнаванием по отрубленному уху.

Эти предсказания и предчувствия стягивают роман.

Сравни предчувствия у Стендаля и в Давиде Копперфильде. Загадка наследства развивается довольно последовательно и непрерывно, в отличие от загадки обрамляющей новеллы. (Тайна матери Артура). Следующая глава «Заговорщики и другие люди» дает нам момент совещания у Рогга, ходатая по делам.

«— Церковь в Лондоне,—говорит Панкс,—это я могу взять на себя. Семейную библию тоже. Стало быть, на мою долю два дела... Тут еще Дургэмсей, клерк, для вас, Джон, и старый джентельмен моряк для вас, мистер Рогг» и т. д.

В главе XXIX Панкс показывается на минуту, произнося всего несколько слов: «Панкс цыган — предсказатель судьбы».

Разгадка «тайны наследства» дана в главе XXX.

«—Надо вам сказать... —сопел Панкс, лихорадочно разворачивая бумаги и говоря короткими фразами... —Где родословная, где запись нумер четвертый, мистер Рогг? Ага, все цело. Вот. Вы должны иметь в виду, что как раз сегодня фактически все дело у нас в руках. Легально будет через день или два. Скажем самое большее через неделю... Где примерный итог, Рогг? О, вот он! Смотрите, сэр. Вот, что вам надо будет ей сообщить. Этот человек—отец Маршальси.»

Перед приведенным отрывком показана бурная радость Панкса, источник которой все еще не известен нам.

Роль тайны—создание неравенства между Кленнэмом и Крошкой Доррит: Доррит богата, Кленнэм, относительно говоря, беден. Роль ее относительно «подробностей» та, что ею стянуты описания тюрьмы Маршальси.

4. ТАЙНА МЕРДЛЬ

Мистер Мердль был богач из богачей. Роман проходит под его тенью. Им увлекается уже разбогатевший Доррит и нищие обитатели Подворья Разбитых Сердец. Мы застаем Мердль больного каким-то таинственным недугом. Первоначально дело идет как будто о простой болезни, но постепенно проступают черты тайны.

«— Разве я говорю кому-нибудь о своих заботах?

— Говорите? Нет. Да и никто бы и слушать не стал. Но вы показываете их.

— Как так, что я показал?—торопливо спросил мистер Мердль.»

В главе XII (второй книги) мистер Мердль, трусливо блуждая глазами по сапогам главного дворецкого и не решаясь поднять их к зеркалу души этого страшного существа, сообщает ему свое намерение...

Глава XVI.

«— Ведь вы знаете, мы почти родственники сэр,—сказал мистер Мердль, странно заинтересовавшись узором ковра,—следовательно, вы можете всегда рассчитывать на меня.»

Глава XXIV. «Вечер долгого дня»

Опять загадочные фразы Мердля. Фани спрашивает его, не получит ли чего-нибудь по завещанию ее отца гувернантка.

«— Она ничего не получит,—сказал мистер Мердль.—О, нет. Нет. Навряд ли.»

Он просит у Фани перочинный ножик.

«— Эдмунд,—сказала мистрисс Спарклер,—открой, пожалуйста, перламутровый ящик и дай перламутровый ножичек.

— Благодарю вас,—сказал мистер Мердль,—но нет ли у вас с темным черенком, я, кажется, предпочел бы с темным черенком.

— С черепаховым?

— Благодарю вас, да,—сказал мистер Мердль,—я, кажется, предпочел бы с черепаховым.

— Если вы запачкаете его чернилами, я не буду сердиться.

— Постараюсь не запачкать,—сказал мистер Мердль.»

Следующая глава носит название «Главный дворецкий слагает знаки своего достоинства». Содержание главы—самоубийство Мердля. Разгадка его тайны—он спекулянт, банкрот, разоривший тысячи людей.

«В комнате было еще жарко, мрамор ванны еще не остыл, но лицо и туловище умершего уже похолодели. На закрытии ванны валялись пустой пузырек от лауданума и перочинный ножик с черепаховым черенком, запачканный—только не чернилами.»

Так, маленькая «тайна ножика», отрицательный параллелизм — не «чернилами запачкан, а запачкан кровью», замыкает тайну Мердля.

Роль тайны Мердля: путем ее достигается сравнение обстоятельств героев. Доррит так же бедна, как Кленнэм,

роль ее относительно «подробнострей» та, что она «стягивает» описания.

5. ШУМ В ДОМЕ

Глава XV, Стр. 163, «Мистрис Флинтуинч вновь видит сон»

«... увидела следующий сон. Ей казалось, что она находилась в кухне, кипятила воду для чая и грелась у чахлого огонька...

Ей казалось, что, когда она сидела таким образом, раздумывая над человеческой жизнью и находя, что это довольно печальное изобретение, ее испугал какой-то шум.

Ей казалось, что точно такой шум испугал ее на прошлой неделе, загадочный шум: шорох платья и быстрые торопливые шаги, затем толчок, от которого у нее замерло сердце, точно пол затрясся от этих шагов, и даже чья-то холодная рука дотронулась до нее. Ей казалось, что этот шум оживил ее давнишние страхи насчет привидений, посещающих дом, и она, сама не зная как, выбежала из кухни, чтобы быть поближе к людям.»

Стр. 169.

«— Опять, Иеремия, слушай, что это был за шум?»

Затем шум, если только был какой-нибудь шум, прекращается.

Стр. 315. В дом приходит Риго.

«Что за чертовщина?» Это был странный шум, очевидно, раздавшийся поблизости, так как даже воздух колебался и, в то же время, сухой, как будто шел издалека. Шелест, шорох падения какого-то сухого вещества.»

Глава XVII (второй книги), «Исчез», стр. 186

«В эту минуту мистрисс Аффери уронила подсвечник и воскликнула: «Опять, господи, опять! Слушай, Иеремия, опять!»

... Впрочем, и мистеру Дорриту послышался шум точно падающих листьев.»

Глава XXIII, стр. 242

«Так вот я вам скажу»—повторила Аффери, прислушиваясь,— «что в первый раз, как он явился, он сам слышал этот шум.» (говорит про Риго).

На следующей странице дается намек, для нас еще непонятный, что дверь в дом не отворяется, как будто кто-то удерживает ее.

Как большинство тайн, тайна дома сперва имеет ложное разрешение. Тайна часов уже начинает разъясняться. Оказывается, мистрис Кленнэм вовсе не мать Артура. Артур незаконный сын любовницы своего отца, спрятанной потом в сумасшедший дом мистрис Кленнэм и дядей ее мужа. Часы были напоминанием о необходимости загладить вину. Аффери думает, что это мать Артура спрятана в доме. Она говорит:

«— Обещайте, что, если эту бедняжку прячут в доме, вы позаботитесь о ней. Только обещайте это и вам нечего меня бояться.

Мистрисс Кленнэм остановилась на мгновение и сказала с гневным изумлением:

— Прячут? Она умерла больше двадцати лет тому назад.

— Тем хуже,—сказала Аффери, дрожа,—значит это ее душа бродит по дому. Кто же другой шуршит здесь, ходит по ногам, делает знаки на пыльном полу, проводит кривые линии на стенах, придерживает дверь, когда хочешь отпереть?»

Как видите, картина «шумов» уже определилась, мы близки к настоящей разгадке: дом оседает и грозит разрушиться. Но читателю это не сказано еще.

РАЗВЯЗКИ

Совершилась уже развязка главной тайны, тайны часов. Открыта тайна рождения Артура. Второстепенные тайны ликвидируются одна за другой. Первой разрешается тайна дома. За одно романист ликвидирует Риго, по существу играющего служебную роль, роль человека, знающего тайну. Тайна разоблачена, Риго не нужен.

Мистрис Кленнэм бежит с Крошкой Доррит домой. Они входят в калитку.

«Вдруг Крошка с пронзительным криком отшатнулась, ухватившись за свою спутницу.

На одно мимолетное мгновение перед ними мелькнули: старый дом, окно, человек развалившийся на нем, покуривая папиросу; новый раскат грома—дом как-то осел, расселся разом на пятидесяти местах, зашатался и рухнул. Оглушенные грохотом, ослепленные пылью, ошеломленные и задыхающиеся, они стоят закрыв лицо руками. Пыльный вихрь, заслонивший от них ясное небо, рассеялся, и звезды снова мелькнули. Когда, опомнившись, они стали звать на помощь, громадная труба, которая одна стояла неподвижно, как

башня среди урагана, покачнулась, треснула и рухнулась на кучу обломков; как будто каждый ее обломок стремился зарыть глубже раздавленного негодяя.

Таинственные шорохи объяснились; Аффери, как многие великие умы, верно подметила факты, но вывела из них ложную теорию.

Любопытно отметить, что прием тайны продолжен Диккенсом в «Крошке Доррит» на все части романа.

Даже явления, начало которых происходит на наших глазах, даны как тайны. Прием продолжен на них.

Любовь Доррит к Кленнэму и Кленнэма к Милочке тоже дана не в простом описании, а в виде «тайны».

Писатель не только говорит об этой любви, но даже как-будто отрицает ее.

Кленнэм радуется, что он не любит, в то время как он любит.

Глава XVI стр. 169 «Чья слабость»

В том же приеме дана следующая глава.

Глава XVII стр. 190 («Чей соперник») окончена так:

«Дождь угрюмо стучал в крышу, шлепал по земле, шуршал в вечно-зеленых кустарниках и голых сучьях.

Он стучал угрюмо, уныло. Это была ночь слез.

Хорошо, что Кленнэм решил не влюбляться в Милочку. Хорошо, что он не поддался этой слабости, не убедил себя мало-по-малу поставить на карту всю серьезность своей натуры, всю силу своей надежды, все богатство своего зрелого характера, и не убедился, что все погибло: иначе, он провел бы очень горькую ночь. Теперь же...

Теперь же дождь стучал угрюмо и уныло.»

Техника этого отрывка следующая: идет ложное толкование поступка Кленнэма—он не влюблен, истинное настроение дано через метафору дождя.

Стр. 264 «Предсказание судьбы»

Любовь Крошки Доррит к Артуру Кленнэму также дана в форме загадки. Крошка Доррит рассказывает Мэгги сказку о крошечной женщине, которая любила тень и умерла, не выдав тайны.

Загадка любви Доррит связана Диккенсом с загадкой Панкса уже самым названием главы.

«— Кто это, маленькая мама?—спросила Мэгги...—Он часто приходит сюда.

— Я слышала, что его называют предсказателем судьбы. Но вряд ли он может угадать даже прошлую или настоящую судьбу человека.

— Могла принцесса предсказать свою судьбу?—спросила Мэгги.

Крошка Доррит покачала головой.

— А крошечная женщина?

— Нет,—сказала Крошка Доррит, лицо которой так и вспыхнуло в лучах заката.—Но отойдем от окна.»

Прием тот же, как и в предыдущем отрывке: вспыхнуло дано как «покраснело от волнения надежды», отойдем от окна дает ложную разгадку: впыхнуло-покраснело от изменения освещения.

О тайне принцессы в присутствии Кленнэма вспоминает Мэгги (глава XXXII, «Опять предсказание будущего», стр. 349).

Кленнэм разговаривает с Крошкой.

«— То же самое вы мне говорили тот раз на мосту.

— Нет ли у вас тайны, которую вы могли бы поверить мне?

— Тайны? У меня, нет никаких тайн,—сказала Крошка Доррит с некоторым смущением.

Вдруг Мэгги встрепенулась и сказала.

— Послушайте, маленькая мама!

— Ну, Мэгги?

— Если у вас нет своей тайны, расскажите ему тайну принцессы, у нее была тайна, вы знаете.»

Кленнэм не понимает ничего и мучит Крошку Доррит тем, что говорит ей о том, что она когда-нибудь полюбит.

«— У маленькой женщины была тайна, и она всегда сидела за прялкой. А она ей говорит (принцесса): «Зачем вы ее прячете?» А та говорит: «Нет я не прячу». А та говорит: «Нет, прячете». Тогда они открыли шкаф, и она там оказалась. А потом она не захотела поступать в госпиталь и умерла... Ведь это была хорошая тайна.»

Кленнэм не понимает. Здесь игра, сходная с игрой перипетиями в классcической трагедии, разгадка уже готова, но не узнается героями.

Интересно использованное узнавание в «Сверчке на печи», — первый намек на переодевания старика после обморока хозяйки, — дано в бессвязных словах няньки и мамочки...

«Между тем, мисс Слауби кричала на ухо ребенку:

— И побежала наша мамаша готовить им постельки.

— И как они сняли свои шапочки, волосики сделались у них темные да курчавые, а наши бесценные душечки сидели у огней, увидали и испугались.

Когда мы волнуемся или чем-нибудь озабочены, наш ум бывает как-то особенно склонен воспринимать механически всякие пустяки, совершенно не идущие к делу. Медленно расхаживая из угла в угол, Джон поймал себя на том, что повторяет мысленно нелепые слова Тилли. И он повторял их до того, что выучил, наконец, наизусть. Тилли давно замолчала и успела (по обычаю всех нянек) растереть ладонью голую голову ребенка, насколько считала это полезным и надеть на нее чепчик, а он все твердил их слово за словом, точно урок.

«А наши бесценные душечки сидели у огней, увидали и испугались.»

— Хотел бы я знать, чего она испугалась,—размышлял Джон, шагая по комнате».

Здесь разгадка (переодевания) уже дана, но не узнана. Мотивировка неузнаванья, — бессвязность формы (множественное число и т. д.).

На сцене и в романе, обычно и, можно сазать, всегда, тайна или узнаванье дается сперва в намеке. Например, в «Нашем взаимном друге» присутствие четы Боффинов на свадьбе Джона Гермона и Беллы указано намеками автора на какой-то шум в притворе церкви.

На сцене обычно переодетый сперва открывается публике, затем становится действующим лицом.

Любопытен обратный прием Чаплина.

Его ждали на концерте, где он обещал выступить лично.

Одним из номеров программы был молодой человек во фраке, прочитавший какое-то банальное стихотворение. Человек этот держался весьма корректно. Но когда он повернулся спиной и тронулся с места техническим, чаплинским способом, развертывая ступни, то публика узнала Чаплина.

Аналогичен с этим прием ложной разгадки.

Разгадка дана в разговоре Джона, влюбленного в Доррит, с Кленнэмом, попавшим в долговую тюрьму.

«— Мистер Кленнэм, так вы действительно не знаете?

— Чего, Джон?

— Он спрашивает чего! Мало того,—продолжал юный Джон, глядя на него со скорбным изумлением,—он, кажется, и впрямь не понимает. Видите вы это окно, сэр?

— Разумеется, вижу.

— Видите эту комнату?

— И стену напротив нас и дверь внизу? Все они были свидетелями этого изо дня в день, из ночи в ночь, с недели на неделю, из месяца в месяц...

— Свидетелем чего?—спросил Кленнэм.

— Любви мисс Доррит.

— К кому?

— К вам,—сказал Джон.»

Но смысловая разгадка еще не разрешает загадку словесную:

Уравнение Доррит-Кленнэм — маленькая женщина = тень еще не решено. Тема тени снова является в словах Мэгги.

Любовь открыта, но Кленнэм отказывается от нее. Неравенство отношений (то же Евгений Онегин—Татьяна) перешло на сторону Доррит.

«Тут Мэгги, совсем приунывшая, слушая этот разговор, воскликнула:

— О, отдайте его в госпиталь, отдайте его в госпиталь маме. И тогда маленькая женщина, что всегда сидела за прялкой, пойдет с принцессой к буфету и скажет: «куда вы дели цыплят?»

Здесь тема осложнена смесью с бредом Мэгги (она лечилась в госпитале, и госпиталь и цыплята—это ее рай). Тот же прием в «Сверчке на печи».

Разрешения сюжета «Любовь Артура и Доррит и препятствия к их браку», как видите, довольно банально даны через тайну Мердль. Этому Мердлю старик Доррит вверил все свое состояние, и теперь Крошка Доррит разорена. Положение сравнялось. Вложено разрешение. Остается обрамляющая тайна: «Тайна часов».

У Тургенева в «Дворянском гнезде» неравенство сделано так: Лаврецкий не может любить Лизу, так как он уже женат. Газета, извещающая о смерти Лаврецкой, освобождает его. Возвращение жены (слух о смерти—ложный) восстанавливает затруднение. Так как композиция не разрешена, то необходим ложный конец. Напоминаю, что ложным концом я называю введение в конец произведения нового мотива, который, образуя со старым параллель, заканчивает произведение. Ложный конец «Дворянского гнезда»: Лаврецкий на скамейке и—«рости молодое племя» и т. д.

У Кнута Гамсуна, любовная неудача дана целиком в психологической мотивировке. Поручик Глан и Эдварда в «Пане»

любят друг друга, но когда один говорит—да, то другой говорит—нет. Не нужно думать, что я хочу сказать, что мотивировка Гамсуна или вся его композиция лучше или искусней Ариостовской или Пушкинской. Она просто иная. Через поколения прием Гамсуна будет казаться, может быть, смешным. Как странно нам, например, сейчас у некоторых художников 19 века стремление спрятать технику.

СВЯЗЬ МЕЖДУ ПАРАЛЛЕЛЯМИ, КАК ТАЙНА

Прием нескольких одновременных действий, связь между которыми не дается автором сразу, можно понять как затруднение, как своеобразное продолжение техники тайн.

Так начинается «Крошка Доррит». В этом романе сразу даны две линии, линия Риго и линия Кленнэм. Начало каждой сюжетной линии развито в главу.

В главе первой «Солнце и тень» является господин Риго и итальянец Жан Батист. Они сидят в тюрьме—Риго по обвинению в убийстве, Жан Батист за контрабанду. Риго выводят на суд. Толпа, собравшаяся у тюрьмы, шумит и хочет разорвать его на куски. Сам Риго, так же как его товарищ по заключению, не является главным действующим лицом романа.

Эта манера начинать роман не с главного героя довольно обычна у Диккенса, так же начат «Николай Никкльби», «Оливер Твист», «Наш взаимный друг», «Мартин Чезльвит». Может быть, прием этот связан с техникой загадки.

Вторая группа действующих лиц дана во второй главе «Попутчик». Связана эта глава с первой, фразой:

«— Не слыхать вчерашнего гвалта, сэр, а?»

«Крошка Доррит»—многоэтажный роман. Для соединения его этажей необходимо искусственное соединение героев в начале. Диккенс берет карантин. Карантин соответствует таверне или монастырю сборников новелл (см. Гептамерон Маргариты Наваррской и трактир в «Кентерберийских рассказах»). В карантине собираются супруги Мигльс с дочерью Милочкой и прислугой Теттикорэм (история ее рассказывается тут же), мистер Кленнэм и мисс Уэд.

То же в «Нашем взаимном друге».

Мы имеем первую главу «На стороже»; в ней введен Гафер, его дочь, буксирующая за лодкой труп. Глава написана приемом «тайны», т.-е. мы не знаем, чего именно ищут люди на лодке, описание трупа дано через отрицание.

«Тогда отец ее, приняв спокойный вид человека, зажег трубку, медленно ее покуривая и поглядывая время от времени на что-то. привязанное под кормой. Это что-то при малейшем толчке лодки безжалостно билось об ее борта, словно желая вырваться на свободу, но большей частью, однако, послушно следовало за ней. Какой-нибудь новичок, вероятно, вообразил бы себе, что он видит в зыби, пробегающей через это что-то, ужасное отражение человеческого лица, но Гафер был не новичок и не предавался никаким фантазиям.»

Любопытно сравнить это описание с «ужением рыбы» в «Двух городах».

Вторая глава «Приезжий незнакомец» описывает дом Вениринго; в ней вводится адвокат Мортимер и целая светская компания, которая потом служит «хором» в романе по тому же способу, как салон Анны Павловны в «Войне и Мире».

В конце второй главы дана связь ее с первой, мы узнаем, что некий наследник громадного состояния утонул, мы связываем его судьбу, конечно, с трупом за лодкой.

В третьей главе «Другой» вводится новое лицо Джулиус Гандорф, в шестой—семейство Вальфера, в пятой—Боффины и т. д.

Данные сюжетные линии держатся до конца романа и не столько пересекаются, сколько изредка соприкасаются.

Гораздо меньше пересекаются сюжетные линии в «Двух городах» того же автора. Мы в этом романе воспринимаем переход от одной сюжетной линии к другой, очевидно, не связанной с ней, как какую-то загадку. Отожествление действующих лиц различных линий отодвинуто от начала романа в его глубину.

В настоящее время мы, очевидно, накануне оживления романа тайн. Возрос интерес к сложным и запутанным конструкциям. Своеобразно преломленная техника тайны—у Андрея Белого.

Интересно отметить новое перевоплощение техники загадок, которое дает нам Андрей Белый. Ограничусь пока примером из «Котика Летаева».

В этом произведении даны два плана «рой» и «строй». Строй это фактическая «ставшая жизнь». «Рой» это жизнь до становления, накипание жизни.

Образован «рой» или рядами метафор или каламбурами. При чем мы сперва имеем «рой» потом «строй», т.-е. получается инверсия. Каламбур дается нам, как загадка. Иногда же мы имеем и технику тайны в ее чистом виде.

Стр. 41 «Лев»

«Среди странных обманов, туманно мелькающих мне, передо мною возникает страннейший: передо мною маячит косматая львиная морда; уже горластый час пробил; все какие-то желтороды песков: на меня из них смотрят спокойно шершавые шерсти; и—морда: крик стоит: «Лев идет»...

. . . .

«В этом странном событии все угрюмо-текучие образы уплотнились впервые: и разрезали светом обмана маячивших мраков; осветили лучи лабиринты; посреди желтых солнечных суш узнаю я себя, вот он круг: по краям его лавочка: на них темные образы женщин, как образы ночи; это—няни, а около, в свете—дети, прижатые к темным подолам их; в воздухе—многоносое любопытство, и среди всего—Лев. (Я впоследствии видел желтый песочный кружок между Арбатом и Собачьей Площадкою, и доселе увидите вы, проходя от Собачьей Площадки, зеленью круг; там сидят молчаливо няни, и бегают дети.).»

Это первый намек на разгадку.

Потом снова появляется образ Льва.

«Из-под круга на круг вылезать стал на нас головастый зверь, лев; и все снова пропало»...

Теперь разгадка. Через двадцать лет автор разговаривает в университете с товарищем.

«Рисую жизнь детства: старуху и гадов; говорю о кружке и о льве: о его желтой морде...

Товарищ смеется.

— Позвольте же... Ваша львиная морда—фантазия.

— Ну-да: сон.

— Да не сон, а фантазия· росказни...

— В том-то и дело, что сон вы не видали.

— ?

— Просто видели вы сан-бернара.

— «Льва».

— Ну-да, «Льва».

— ?

— То-есть «Льва» сан-бернара.

— Как так?
— Этого «Льва» помню я.
— ?
— Помню желтую морду... не «Льва», а собаки.
— ?
— Ваша львиная морда—фантазия: принадлежит она сан-бернару, по имени «Лев».
— А откуда вы знаете?
— В детстве и я проживал около Собачьей Площадки... Меня водили гулять: там я видел «Льва»...
Это был добрый пес; иногда забегал на кружок он; в зубах носил хлыстик: мы боялись его: разбегались с криком...
— И вы помните крик: «Лев» идет?»
— Разумеется помню...»

Дальше идет опять утверждение «Льва» мистического.

Это тоже прием неисключительный.

Момент утверждения метафорического ряда или ряда фантастического, уже после выявления ряда фактического, довольно обычен.

Иногда после этого идет вторая разгадка, уже окончательная.

Приведу два примера из Тургенева.

По первому типу построены разгадки «Клары Милич» Тургенева (прядь волос в руках)—это как бы неразложимый остаток. Самоотрицание развязки.

Второй случай «Стучит»; первая загадка стука разъяснена, но остается неразгаданной загадка «имени».

Один из героев слыхал, как его зовет чей-то голос.

Потом идет вторая разгадка, звали на огороде по имени тезку героя (уже умершего) приказчика.

У А. Белого же мы имеем и технику тайны в ее чистом виде, приведу, как пример, «Петербург».

У продолжателей и подражателей Андрея Белого, в частности у Б. Пильняка, широко развит прием параллелизма, но такого, при котором связь параллельных рядов отодвинута и затушевана; романы производят впечатление сложности конструкций,—на самом деле они довольно элементарны. Связь частей дана или через элементарнейший прием «родство действующих лиц» или через эпизодическое участие действующего лица одного ряда в другом. См. «Повесть Петербургская», «Рязань яблоко», «Мятель». У Пильняка любопытно проследить срастание отдельных новелл в роман.

Я собираюсь писать о современной русской прозе отдельную работу и сейчас хочу сказать только довольно огульно, что, по всей вероятности, техника тайны в будущем романе займет выдающееся место, так как она уже сейчас проникает в произведения, построенные по принципу параллелизма.

Интерес к сюжету растет. Время приема Льва Толстого, когда в «Смерти Ивана Ильича» рассказ начинается уже со смерти, и «что будет дальше» исключено, очевидно, прошло.

Впрочем, сам Л. Толстой очень любил А. Дюма и хорошо понимал толк в сюжете, но установка у него была на другое.

В романе тайн важна и разгадка и загадка.

Загадка дает возможность педалировать изложение, остранить его, напрячь внимание читателя, главное—не дать ему возможность узнать предмет. Узнанный предмет уже не ужасен. Поэтому в романе Матюрена «Мельмот Скиталец» мы все время не знаем «тайны» предложения Мельмота, которое он делает различным людям, находящимся в ужасном положении: узникам тюрьмы инквизиции, умирающим от голода и продающим собственную кровь, заключенным в сумасшедший дом, заблудившимся в подземельи, и так далее, Каждый раз, когда действие доходит до предложения, рукопись обрывается (роман состоит из отдельных частей, запутанно между собою связанных). Для многих романистов обязанность разгадывать тайны—тяжелая традиция, а между тем они не прибегают к разгадке фантастической. Если фантастика вводится, то в самом конце, уже в узле развязки. Фантастическое дается как причина, действия, но очень редко во время действия. А если и дается, то в особом виде, как, например, в виде предсказания, служащего для того, чтобы роман развивался на фоне уже данной необходимости.

Фантастическое дано в романе Луиса «Монах», в числе действующих лиц которого есть дьявол с подручным духом и призрак монахини. Дьявол в последнем действии уносит монаха и рассказывает ему всю интригу.

Это рассказывание интриги не случайно в романе. Диккенсу с его сложными сюжетными построениями, не развязывающимся действием, приходится все время прибегать к таким приемам.

Так, разъясняется в «Крошке Доррит» «Тайна часов», причем опять-таки типично, что для разъяснения приходится со-

бирать людей в одну комнату,—прием общий очень многим романистам, перепародированный в «Хронике города Лейпцига» В. Кавериным.

У Диккенса героев собирают буквально за шиворот,—так, притащили Риго к матери Кленнэма Панкс и Батист.

«А теперь—сказал мистер Панкс—мне остается только одно словечко. Если бы мистер Кленнэм был здесь...—он сказал бы: «Аффери, расскажите свой сон.»

Развязка таким образом сделана так: Аффери рассказывает свои сны. Сны это новая ироническая мотивировка с остранением старого приема подслушивания.

У Диккенса подслушивают обыкновенно клерки (Николай Никкльби), иногда главные действующие лица.

У Достоевского в «Подростке» подслушивание дано как случайное. Это обновление приема.

Главная искусственность развязки в «Крошке Доррит» это то, что она происходит без посторонних свидетелей, и люди рассказывают друг другу то, что они сами хорошо знают. Аффери за слушательницу считать нельзя.

Удачней организована развязка в «Нашем взаимном друге»; там опять-таки собираются все, рассказывают одну «тайну»—«тайну бутылки»—Веггу, выбрасывают его, потом рассказывают все с начала жене Джона Гормона.

Так же организована развязка «Мартин Чёзльвита».

Собраны все действующие лица, старик Мартин, (мистификатор и режиссер всего романа) разъясняет все загадки, им самим сделанные.

Привожу развязку «Крошки Доррит».

«— Стойте,—произнес твердый голос мистрис Кленнэм.
Иеремия уже остановился.
— Дело близится к развязке, Иеремия...»

Начинается ликвидация загадок. Прежде всего мы не знаем, что нужно Риго от дома Кленнэм, и отчего он исчез в свое время и заставил искать себя.

Оказывается, он имеет «тайну», назначил за тайну цену, и когда ему не заплатили, удалился с целью шантажа.

Риго берет мистрис Кленнэм за пульс и рассказывает ей тайну одного дома.

К сожалению, рассказ Риго и мистрис Кленнэм о тайнах дома занимает около 24 страниц печатного текста и не может быть целиком процитирован.

Рассказ мистрис Кленнэм мотивирован тем, что она не желает слышать своей истории, изложенной негодяем.

Перехожу к анализу.

Сперва разгадываются сны мистрис Флинтуинч.

Риго рассказывает «историю одного странного брака, одной странной матери» и т. д.

Флинтуинч вмешивается, но его перебивает Афферп.

«— Не трогай меня. Иеремия. Я слышала в своих снах об отце Артура и его дяде. Это было еще до меня, но я слышала в своих снах, что отец Артура был жалкий, нерешительный, перепуганный малый, что у него с детства выели душу, что жену ему выбрал дядя, не спрашивая его желания.»

Риго — продолжает. Счастливый союз заключен... вскоре молодая делает страшное и поразительное открытие.

«— Обуреваемая гневом, ревностью и жаждой мести, она придумывает, слышите, сударыня, план возмездия, остроумно взвалив его исполнение на своего мужа, которому приходится уничтожить ее соперницу и самому быть раздавленным под тяжестью мести. Какое остроумие.

— Не тронь, Иеремия! — крикнула Афферп. Но она рассказывает мой сон... Ты говорил ей, что она не должна допускать, чтобы Артур подозревал только своего отца.»

Вы уже видите технику перебивания. Несколько тайн сплетаются в одну и разрешаются.

Начинает говорить мистрис Кленнэм.

Оказывается, что Артур не ее сын, а сын любовницы ее мужа.

Раскрывается тайна часов.

«Она открыла часы и с тем же неумолимым выражением взглянула на вышитые буквы.

Она «не забыла»...

Одновременно рассказывается тайна Крошки Доррит.

Оказывается, часы были посланы мистрис Кленнэм как напоминание.

Дядя отца Артура, умирая, раскаялся и оставил, говорит Риго, «тысячу гиней красотке, которую мы уморили... Тысячу гиней дочери ее покровителя, если бы у пятидесятилетнего

старика родилась дочь, или если бы не родилось младшей дочери его брата».

Этот брат Фредерик Доррит, дядя Крошки.

Я не стану итти дальше в пересказе романа и ограничусь указанием, что разгадывается тайна двойника. Двойник—брат мистера Флинтуинча.

Теперь мы можем сделать следующее указание. Как видите, Крошка Доррит очень слабо связана с тайной Артура. Она племянница покровителя матери Артура. Участие ее в тайне чисто формально, не действенно, само завещание искусственно.

Тайна по существу не сюжетна, она приложена к сюжету; вопрос, чей он сын, конечно, очень важен для Артура, но он никогда не узнает об этом.

Мистрис Кленнэм передает Крошке Доррит документы, содержащие в себе разоблачение тайны.

Та сжигает их руками своего мужа Кленнэма (глава XXXIV, «Конец»).

«— Мне нужно, чтобы ты сжег мне кое-что.

— Что же?

— Только эту сложенную бумагу. Если ты бросишь ее в огонь собственной рукой, как она есть, моя фантазия исполнится...

— Не нужно ли произнести что-нибудь, чтобы колдовство удалось,—спросил Артур, держа бумагу над огнем.

— Можешь сказать, если хочешь: «Я люблю тебя»—отвечала Крошка Доррит. Так он и сказал, и бумага сгорела.»

Тайна проведена через весь роман, но вплетена в него, а не обосновывает само действие. Она по существу не вскрыта для единственного заинтересованного лица, Артура Кленнэма.

По существу автору необходима не тайна, а педалирование действия таинственным.

С основной тайной «рождения» сплетена тайна Риго. Риго—носитель тайны. По замыслу автора, он охватывает все действия. Но и это скорее намерение, чем исполнение.

Риго появляется в романе в самых разнообразных положениях.

Интересно, как подчеркивает Диккенс его связь со всеми действующими лицами (Книга 2. Глава I «Попутчики»).

«Книга (для записи имен посетителей) и подле нее находились перья и чернильница, как будто путешественники только что расписались в его отсутствии.

Взяв книгу, он прочел следующие имена.

Вильям Доррит,
Фредерика Доррит,
Эдуард Доррит,
Мисс Доррит,
Мисс Э. Доррит,
Мистрис Дженераль. } С прислугой. Из Франции в Италию.

Мистер и мистрис Гоуэн. Из Франции в Италию.

Мелким, кудреватым почерком, заключив длинным тонким росчерком, который точно арканом охватил все остальные имена, он написал:

Бландуа. Париж. Из Франции в Италию.

Нос его опустился на усы, а усы поднялись под носом...»

Эта гримаса не что иное, как «надпись», сделанная писателем.

Риго только принял новую фамилию. Выпуская его на сцену, автор каждый раз, продолжая проводить технику тайны во всех деталях романа, как будто гримирует его. Но мы узнаем Риго или по песенке, вынесенной им из тюрьмы: «Qu'est-c'qui passe ici si tard» или по его улыбке. Песенка введена так.

8 стр. Глава I

Qu'est-c'qui passe ici si tard,
Compagnons de la Marjolaine?
Qu'est-c'qui passe ici si tard,
Dessus le quai?

Первоначально эту песню поют девочки, дочки тюремщика. Жан Батист подхватывает песенку:

C'est un chevalier du roi,
Compagnons de la Marjolaine!
C'est un chevalier du roi,
Dessus le quai.

Потом эта песня становится песней Риго. По ней мы узнаем его. Выбор автора пал на нее за то, что она «детская» и в то же время «хвастливая»; хвастливость содержания соответствует характеру Риго, а детскость песенки, подчеркнутая еще тем, что в первый раз ее поет ребенок, нужна для создания контраста.

Я боюсь сделать разбор романа слишком мелочным и интересным только для специалистов, так как неспециалисту трудно преодолеть в каждой мелочной детали проявление общих законов искусства, а я сам не рассказчик, а показчик.

Но все же я скажу еще одну деталь. При появлении Риго в новой роли автор сперва показывает его «вторичный признак», никто не может сказать о нем красив он или безобразен, и только потом развертывается второй признак, и с моментом второго указания происходит узнавание (гл. XI).

Здесь выразился обычный закон ступенчатого построения в искусстве.

Так и «шумы в доме», на давая нам все время реальной разгадки и путая нас через нарочито повернутую разгадку, данную Аффери, все время дают нам новые технические детали: сперва просто шум (стр. 163 и 169), потом шум и падение чего-то ломкого, шорох падения сухого вещества (стр. 315), то же «шум, точно падение листьев» (2 книга стр. 186), дальше дверь не отворяется (стр. 242), потом ложная разгадка Аффери «в доме кого-то прячут», но в то же время в самых словах ее даны технические указания уже очень точные... «кто же... проводит линии на стенках», здесь описаны трещины.

Но вернемся к Риго, который ушел от нас в ступенчатое построение.

Сам по себе Риго только вор документов, он пассивный носитель тайны.

Он не имеет «своего сюжета», как герой на те же роли Свидригайлов у Достоевского в «Преступлении и Наказании»..

Еще более служебна роль мистрис Уэдд.

Чем объясняется успех романа тайн: от Анны Редклиф до Диккенса?

Мне дело представляется так. Авантюрный роман был изжит. Его оживляли сатирой. У Свифта элементы авантюрного романа (путешествие Гулливера) уже играют в романе чисто служебную роль.

Наступила эпоха кризиса. Фильдинг пародировал старый роман в «Том Джонс, Найденыш» безнравственностью главного действующего лица. Вместо традиционной верности любовника, испытывающего различные приключения, мы имеем веселые похождения Джонса.

Стерн совершил более радикальную пародию, он пародировал самый строй романа, произвел пересмотр всех его приемов. Одновременно начинает подниматься и стремиться к канонизации младшая линия. Канонизируется Ричардсоном письмо.

Ричардсон хотел, по преданию, написать новый письмовник, но написал эпистолярный роман.

Одновременно подымаются рассказы ужасов, тогдашние Пинкертоны, появляется Анна Редклиф, «Матюрен»—роман тайны.

Старый роман стремится увеличить переживаемость своих приемов введением параллелизма интриг.

Для связи нескольких параллельных интриг удобно использовать технику романа тайн.

Получились сложные сюжетные построения Диккенса.

Роман тайн позволяет вставлять в произведение большими кусками бытовые описания, которые, служа целям торможения, сами испытывают на себе давление сюжета и воспринимаются как часть художественного произведения. Так, вставлено в «Крошку Доррит» описание долговой тюрьмы, министерства околичностей и подворья «Разбитых Сердец». Поэтому роман тайн был использован «социальным романом».

В настоящее время, как я указал, техникой тайн пользуются молодые русские писатели Пильняк, Слонимский «Варшава», В. Каверин. У Каверина развязка дается «диккенсовская» со сводом всех действующих лиц, но это не столько реминисценция, сколько пародия. («Серапионовы братья». Заграничный альманах, стр. 163—164. «Хроника города Лейпцига». В. Каверина.).

«— Довольно,—сказал я, входя, наконец, в лавку,—что вы тут путаете, никак не могу разобрать. Да и стоит ли волноваться из-за такой мелочи.

Я взял большую лампу с синим абажуром и зажег ее ярким пламенем, чтобы перед разлукой еще раз внимательно поглядеть на присутствующих.

— Будет тебе, будет тебе, сочинитель,—проворчала фрау Бах,—что ты тут как дома у себя распоряжаешься.

— Молчите, фрау Бах,—промолвил я с полным спокойствием;—мне нужно сказать всем вам пару слов, прежде чем с вами проститься.

Я встал на стул, взмахнул руками и сказал:—Внимание,—и тотчас лица всех присутствующих обратились ко мне.

— Внимание! это последняя глава, дорогие мои, и нам придется скоро расстаться. Каждого из вас я сердечно полюбил, мне будет очень тяжела разлука с вами. Но время идет, сюжет исчерпан, и не было бы ничего скучней, как оживить статуэтку снова, снова обратить ее, а потом женить его на добродетельной. . . . .

— Осмелюсь заметить,—перебил меня незнакомец:—желательно было бы получить от вас, дорогой сочинитель, некоторые разъяснения.

— Да?—сказал, я и удивленно поднял брови:—вам что-либо показалось неясным?

— Осмелюсь спросить,—продолжал незнакомец с вежливостью, но хитро улыбаясь:—относительно шарлатана, который...

— Тс—перебил я его осторожным шопотом—о шарлатане ни слова.

— На вашем месте, дорогой друг,—продолжал я, обращаясь к незнакомцу,— я бы спросил, почему замолчал професор?

— Вы подсыпали в конверт какое-нибудь ядовитое снадобье,— сказал Бор.

— Пустое,—отвечал я,—вы надоедливый юноша, Роберт Бор. Профессор замолчал, потому что... но тут старуха Бах потушила лампу. Я в темноте осторожно слез со стула, с нежностью пожал руки присутствующим и вышел.»

Здесь дано обнажение диккенсовского приема: так же собраны все действующие лица, но объясняет действие не один из них, а сам автор. Но дана не развязка, как таковая, а только указан прием ее разрешения. Развязки нет, мотивировка пародийная.

ПАРОДИЙНЫЙ РОМАН

„ТРИСТРАМ ШЕНДИ“ СТЕРНА [1]

В данной статье я не предлагаю анализировать роман Лоренса Стерна, а только пользуюсь им для иллюстрации общих законов сюжета. Стерн был крайний революционер формы. Типичным для него является обнажение приема. Художественная форма дается вне всякой мотивировки, просто как таковая. Разница между романом Стерна и романом обычного типа точно такая же, как между обыкновенным стихотворением с звуковой инструментовкой и стихотворением футуриста, написанным на заумном языке. Про Стерна не написано еще ничего или, если и написано, то только несколько банальностей.

Если взять «Тристрама Шенди» Стерна и начать читать его, то первое впечатление будет хаос.

Действие все время прерывается, автор все время возвращается назад или делает прыжок вперед, в основную новеллу, которую к тому не сразу и найдешь, все время вторгаются десятки страниц, полные причудливых рассуждений о влиянии носа или имени на характер, или разговоры о фортификации.

Вначале книга как будто начинается тоном автобиографии, но потом сбивается на описание рôдов, и герой все не может родиться, отодвигаемый материалом, вжимающимся

[1] 1713—1786 гг.

в книгу. Книга обращается в описание одного дня; перехожу на цитату из Стерна:

«Я не хочу кончать этой фразы раньше, чем сделаю замечание о странном положении дел между читателем и мной, в котором они находятся в настоящее время,—замечание, никогда не применявшееся до этого ни к одному писанию с самого сотворения мира. Потому, хотя бы ради одной новизны, оно должно быть достойно внимания вашей милости.

Я в настоящем месяце целым годом старше, чем был в это время год тому назад и дошел, как вы видите, почти до половины моего третьего тома и не дальше первого дня моей жизни; это доказывает, что я теперь должен описать на 364 дня жизни больше, чем когда я только что начинал; таким образом: вместо того чтобы подвинуться вперед, по мере дальнейшей работы—как обыкновенные писатели, я, наоборот, отодвинулся на несколько томов назад»... («Тристрам Шенди» изд. ред. журнала «Пантеон Литературы», СПБ. 1892, стр. 264.)

Но когда начинаешь всматриваться в строение книги, то видишь, прежде всего, что этот беспорядок—намеренный, здесь есть своя поэтика. Это закономерно, как картина Пикассо.

В книге все сдвинуто, все переставлено. Посвящение попало на 25-ю стр., несмотря на противоречие его трем основным требованиям—содержания, формы и места.

Так же необычно поставлено предисловие. Оно занимает около печатного листа, но не в начале книги, а в 64 главе, со страницы 182 по 192. Мотивируется появление этого предисловия тем, что

«на моих руках,—говорит автор,—не осталось ни одного из моих героев, это первый раз, что у меня явилась свободная минутка—и я воспользуюсь ею и напишу свое предисловие.»

Предисловие это написано, конечно, со всевозможным остроумием запутанности. Но венец всяких перестановок это то, что в «Тристраме Шенди» переставлены даже главы: глава 297 и 298 стоят после 304.

Мотивируется это тем, что: «Единственно чего я желаю, —это дать свету маленький урок, пусть он не мешает людям рассказывать свои повести по-своему».

Но перестановки глав—только обнажения другого основного приема Стерна, тормозящего перестановки действия.

Вначале Стерн вводит анекдот о прерванном вопросом женщины половом акте (стр. 16).

Анекдот этот смонтирован так. Отец Тристрама Шенди сходится с женой только в первое воскресенье каждого месяца, в этот же вечер он заводит часы, чтобы

«заодно отделаться от всех хозяйственных забот и быть спокойным до следующего месяца».

Благодаря этому в уме его жены создалась непоборимая ассоциация: как только она слышит, как заводят часы, сейчас в ее голове возникает воспоминание о совершенно ином деле—и обратно (стр. 20). Вот именно вопросом:

«Скажи, душа моя, не забыл ли ты завести часы?»

и прервала матушка Тристрама дело его отца.

Анекдот этот введен в произведение так: сперва общее рассуждение о невнимательности родителей (стр. 15), затем вопрос матери (стр. 16), еще неизвестно к чему относящийся. Мы вначале думаем, что она прервала речь отца. Стерн играет с нашей ошибкой.

«Я убежден,—воскликнул отец, стараясь в то же время умерить свой голос,—что еще ни одна женщина, с тех пор, как мир стоит, не отвлекала человека таким дурацким вопросом.»—«Скажите, о чем же это говорил ваш отец?»—«Ни о чем.»

Далее следует (стр. 16—17) рассуждение о homunculus'е (зародыше), приправленное анекдотическими ссылками о его праве на защиту закона.

И только на странице 20 мы получаем разъяснение всего построения и описания странной точности отца в его семейных делах.

Таким образом, с самого начала мы видим в «Тристраме Шенди» временной сдвиг. Причины даны после следствия, приготовлены самим автором возможности ложных разгадок. Этот прием постоянен у Стерна. Сам же каламбурный мотив coitus'а, связанного с определенным днем, обращается в романе в проходящий, изредка появляясь и связывая этим разнообразные части этого мастерски и необыкновенно сложно построенного произведения.

Если представить себе дело схематически, то оно будет выглядеть так: конус будет символизировать собой событие, вершина его будет символизировать причинный момент. В обычном романе такой конус примыкает к основной линии романа именно своей вершиной. У Стерна же конус приле-

гает к основной новелле своим основанием,—мы сразу попадаем в рой намеков.

Такие временные перестановки встречаются в поэтике романа довольно часто, вспомним, например, временную перестановку в «Дворянском гнезде», мотивированную воспоминанием Лаврецкого, или «Сон Обломова». У Гоголя в «Мертвых Душах» перестановки сделаны без мотивировки (детство Чичикова и воспитание Тентетникова). Но у Стерна этот прием распространен на все произведение.

Экспозиция, подготовка действующего лица всегда делается после того, как мы остановились в недоумении перед странным словом или восклицанием нового действующего лица.

Здесь мы имеем обнажение приема. Пушкин в своих «Болдинских побасенках», например, в рассказе «Выстрел», широко пользовался временной перестановкой. Там сперва мы видим Сильвио упражняющегося в стрельбе, потом слышим рассказ Сильвио о его неоконченной дуэли, потом встречаем графа, врага Сильвио, и узнаем развязку повести. Части даны в такой последовательности: II — I — III. Но здесь мы видим мотивировку этой перестановки. Стерн же дал ее в обнажении.

Как я уже сказал, у Стерна мотивировка самоцельна.

«То что я имею сообщить вам,—пишет он в одном месте (стр. 143, гл. XLII),—является, признаюсь, несколько не на своем месте, ибо это следовало сказать полтораста страниц тому назад; но я предвидел тогда, что оно придется кстати впоследствии и будет более заметно именно здесь, чем в другом месте.»

Обнажен у Стерна и прием сшивания романа из отдельных новелл. Вообще, у него педалировано само строение романа, у него осознание формы путем нарушения ее и составляет содержание романа.

В статье о «Дон-Кихоте» я уже наметил несколько каноничных способов сращивания новелл в роман.

Стерн пользовался другими способами или, пользуясь старыми, не скрыл их условность, а выпячивал ее, играл с нею.

В обычном романе вставная новелла перебивается главной. Если основных новелл в романе две или несколько, то отрывки их чередуются друг с другом, как в «Дон-Кихоте»

сцены приключения рыцаря во дворце герцога чередуются со сценами губернаторства Санчо Панса. Зелинский отмечает нечто совершенно противоположное у Гомера. Гомер никогда не изображает двух одновременных действий. Если даже по смыслу событий они должны были быть одновременными, то они передаются как последовательные. Одновременным может быть только действие одного героя, и «пребывание» другого, т.-е. его бездейственное состояние.

Стерн допускал одновременность действия, но «пародировал» развертывание новеллы и вторжение нового материала в нее.

Как материал для развертывания, в первой части взято описание рождения Тристрама Шенди. Это описание занимает 276 страниц, при чем из них на описание рождения не приходится почти ничего. Развернут, главным образом, разговор отца героя с дядей Тоби.

Развертывание происходит таким способом.

«Удивительно, что за шум и беготня там, наверху?—сказал мой отец обращаясь после полуторачасового молчания к дяде моему Тоби, который—надо вам сказать—сидел с противоположной стороны у камина, куря все время свою неизменную трубку, в немом созерцании пары бархатных штанов, которые были на нем надеты:—что они там бегают,—промолвил отец,—мы едва можем слышать друг друга.

— Я думаю,—ответил дядя Тоби, вынимая трубку изо рта и ударяя ее головкой два или три раза о ноготь большого пальца левой руки, прежде чем начать свою фразу,—я думаю,—сказал он... Однако, чтобы вы могли верно войти во взгляды дяди Тоби на это дело, вас надо сначала посвятить хоть отчасти в его характер, который я представлю вам лишь в общих чертах, а тогда диалог между ним и отцом возобновится с таким же успехом.» (стр. 67—68)

Начинается рассуждение о непостоянстве, настолько причудливое, что передать его можно было бы только переписав. На стр. 69 Стерн вспоминает...

«Однако, я забыл своего дядю Тоби, которого мы оставили все это время выколачивать пепел из своей трубки.»

Начинаются разговоры про дядю Тоби, в которые вставлена история тетки Дины. На 75 стр. Стен вспоминает:

«Я вот, например, только собирался показать вам в общих чертах капризный характер дяди Тоби, как навстречу нам подвернулась тетя Дина с кучером и повела нас в причудливое отклонение...»

К сожалению, не могу переписать всего Стерна и поэтому продолжаю с большим пропуском:

Стр. 76 «...Я с самого начала, видите ли построил основание и его случайные части с такими перерывами и так запутал и переплел дегрессивные движения с прогрессивными, вставил одно колесо внутрь другого, что поддерживается движение этой машины вообще, и—что еще более—движение это будет поддерживаться в течение этих сорока лет, если источник здоровья пожелает благословить меня на столько времени жизнью и хорошим расположением духа.»

Так кончается глава XXII, за ней идет глава XXIII.

«Я чувствую в себе сильное стремление начать эту главу очень нелепым образом: но не стану препятствовать своему желанию и поэтому начинаю так...»

И перед нами новые отклонения.

На странице 80 новое напоминание:

«Если бы не мое нравственное убеждение, что читатель потерял всякое терпение, выжидая характеристику дяди Тоби...»

И через страницу начинается описание «конька» дяди Тоби, его мании. Оказывается, что дядя Тоби, раненый в пах при осаде Намюра, увлекся постройкой игрушечных крепостей.

Но вот, наконец, на стр. 99 дядя Тоби может кончить то действие, которое начал на стр. 67:

«...я полагаю,—ответил дядя Тоби, вынимая, как я вам сказал, свою трубку изо рта и выколачивая из нее пепел, пока он начинал свою фразу,—я полагаю, ответил он, что не мешало бы нам, брат, позвонить в колокольчик.»

Этот прием постоянен у Стерна, и, как видно из его шуточных напоминаний о дяде Тоби, он не только осознает гиперболичность своего развертывания, но и играет им.

Этот способ развертывания, как я уже говорил, каноничен для Стерна. Например, на стр. 142:

«Я жалею,—сказал мой дядя Тоби,—что вы не видели, какие громадные армии были у нас во Фландрии.»

Дальше начинается развертывание материала мании отца. Отец же Тристрама Шенди нанизывает на себя следующие мании: о вредном влиянии давления на голову младенца потуг рожающей женщины (стр. 145—153), о влиянии имени человека на его характер (очень подробно развернутый мо-

тив) и о влиянии величины носа на способности человека (этот мотив развернут с необыкновенной пышностью приблизительно со страницы 206, потом с небольшим перерывом начинается развертывание материала курьезных рассказов о носачах. Особенно замечателен рассказ Слонкенбрия. Всего рассказов Слонкенбрия отец Тристрама знал 10 декад. Развертывание носологии кончается на 254 странице).

В данном развертывании принимает участие первый пункт мании г. Шенди, т.-е. Стерн отвлекается в сторону, чтобы поговорить о них.

На 153 стр. основная новелла возвращается.

«Я жалею, доктор Слоп,—сказал мой дядя Тоби (повторяя еще раз свою мысль, но с бо́льшим оттенком усердия и искренности, чем в первый раз—стр. 142),—я жалею, доктор Слоп,—сказал мой дядя Тоби,—что вы не видели, какие громадные армии были у нас во Фландрии.»

Опять вторгается материал развертывания.

На стр. 159 снова:

«Какие громадные армии были у нас во Фландрии...»

Осознанное утрирование развертывания бывает у Стерна и без употребления связующей протекающей фразы:

Стр. 205. «Как только мой отец поднялся в свою комнату, он бросился, распростершись, на кровать в самом необузданном беспорядке, какой только можно себе представить, но в то же время и в самом жалком положении человека, придавленного бедствиями, которое когда-либо вызывало слезу сожаления на глаза.»

Следует описание позы, очень характерное для Стерна:

«Ладонь его правой руки, на которую он, падая на кровать, оперся лбом, закрывая ею почти вполне оба глаза, медленно опустилась вместе с его головой (локоть подался назад), пока он коснулся носом стеганого одеяла. Левая рука его бесчувственно свесилась через бок кровати, опираясь суставами пальцев на ручку ночного горшка, выглядывающего из под полога; его правая нога (левая была притянута к туловищу) наполовину свесилась через бок кровати, который ребром надавливал ему на голенную кость.»

Отчаянье г. Шенди вызвано тем, что у сына его при рождении раздавили акушерскими щипцами переносицу. И вот вводится (как я уже говорил) целая поэма о носах. На странице 264 мы опять возвращаемся к лежащему.

«Мой отец лежал, вытянувшись поперек постели, так неподвижно, как будто его столкнула рука смерти, целых полтора часа, прежде чем он начал постукивать по полу пальцами свесившейся через край кровати ноги.»

Не могу удержаться, чтобы не сказать несколько слов о позах у Стерна вообще. Стерн впервые ввел в роман описание поз; они у него изображаются всегда очень странно — точнее — остраненно.

Приведу еще один пример. Стр. 154:

«Брат Тоби,—отвечал мой отец, снимая с головы парик правой рукой, а левой вытаскивая из кармана полосатый индийский носовой платок...» и т. д.

Перехожу прямо на стр. 156.

«Это дело нелегкое, ни в чье царствование (разве если быть такой тощей особой, как я), протянуть руку диагонально через все туловище, чтобы достать до дна противоположного кармана...»

Этот способ изображения поз от Стерна перешел к Л. Толстому (Эйхенбаум), но в ослабленном виде и с психологической мотивировкой.

Возвращаюсь к развертыванию. Приведу несколько примеров развертывания у Стерна, при чем выберу случай, в котором явно есть установка на самый факт этого приема, т.-е. содержанием произведения является воспитание его формы.

Глава XCV. «Какую главу случаев,—сказал мой отец, оборачиваясь на первой площадке, когда он и дядя Тоби спускались с лестницы,—какую длинную главу случаев открывают нам события этого мира...»

Следует рассуждение с эротическим местом, о котором я буду еще говорить.

Глава XCVI. «Не стыдно ли делать две главы из того, что происходило, пока спускались с одной лестницы. Ибо, пока мы добрались еще не далее первой площадки, и до низу остается еще пятнадцать ступеней, а так как мой отец и мой дядя Тоби в разговорчивом настроении, то я и не знаю, может быть выйдет столько же глав, сколько есть ступеней.»

Вся эта глава посвящается Стерном рассуждению о главах.

Глава XCVII. «Мы все этим поправим,—сказал мой отец, спускаясь одной ногой на первую ступень от площадки...»

Глава XCVIII. «А как поживает ваша госпожа?—закричал мой отец снова, делая первый шаг с площадки...»

Глава XCIX. «Эй ты, носильщик! вот тебе четвертак. Зайди в лавку к этому книготорговцу и вызови ко мне критика поважнее. Я весьма охотно дам любому из них корону, лишь бы он мне помог в этой путанице свести моего отца и дядо с лестницы и уложить их в постель... Я в настоящем месяце целым годом старше, чем был в это время год назад, и дошел, как вы видите, почти до половины моего третьего тома и не дальше первого дня моей жизни: это доказывает, что я теперь должен описать на 364 дня жизни больше, чем когда я только-что начинал. Таким образом, вместо того, чтобы подвигаться вперед по мере дальнейшей работы, как обыкновенные писатели, я, наоборот, отодвинулся на столько же томов назад...»

Эта установка на форму, при чем на ее каноничную часть, напоминает те октавы и сонеты, которые наполнены только описанием того, как они составляются.

Приведу еще один пример, последний, развертывания у Стерна. (Глава CXXIII, стр. 320)

«Моя мать шла осторожно в темноте по коридору, который вел в гостинную, когда мой дядя Тоби произнес слово «жена». Оно и так звучит довольно резко и крикливо, а тут еще Обадия помог ему, оставив дверь немного приотворенной,—так, что моя мать услыхала достаточно для того, чтобы вообразить себя предметом разговора, и приложив к губам палец, задерживая дыхание и слегка нагнувши голову с поворотом шеи (не к двери, а от нее, так что ухо ее приходилось к самой скважине), она стала внимательно прислушиваться: подслушивающий раб с богиней Тишины за спиной не внушил бы ваятелю лучшей мысли.

И в этом положении я оставлю ее на пять минут, пока доведу кухонные дела до того же периода.»

Глава CXXIX, стр. 329. «Да я просто турок! позабыл свою мать, словно у меня ее и не было, а природа сама слепила меня и посадила нагишом на берегу Нила...»

Но и после этого напоминания идет опять отступление. Само напоминание необходимо только для того, чтобы подновить ощутимость «забытой матери», не дать стереться впечатлению развертывания.

Наконец, на стр. 332 мать переменяет позу.

«Если так,—вскричала моя мать, отворяя дверь...»

В данном случае развертывание сделано путем включения другой параллельной новеллы; в таких случаях, в противоположность развертыванию рассуждениями, время в романах считается остановившимся или, по крайней мере, не учиты-

ваемым. Так, использованы у Шекспира вводные сцены; они, вдвинутые в основное действие, отвлекают нас от течения времени, и если даже весь вводный разговор (непременно с новыми действующими лицами) продолжается несколько минут, автор считает возможным вести дальше действие так (предполагается, не спуская занавеси, которой в Шекспировском театре для передней сцены, вероятно, не было), как будто бы прошли часы, или даже целая ночь. (Сборник историко-театральной секции I. Статья Сильверсвана). Стерн же упоминаниями их и напоминаниями о том, что его мать все время стоит нагнувшись, реализовал прием и дал ощутимость развертывания.

Интересно вообще проследить роль времени в вещи Стерна. «Литературное» время — чистая условность, законы его не совпадают с законами прозаического времени. Если проследить, например, какая бездна рассказов и событий сосредоточилась в «Дон-Кихоте», то видишь, что так как здесь наступление дня и наступление ночи, при чередовании событий, не играет композиционной роли, то длительность дня вообще не существует. Точно так же при рассказывании у аббата Прево в «Манон Леско». Кавалер де-Грие рассказывает за один раз сперва первую часть—7 листов, а потом, немного передохнувши, еще 7 листов. Такой разговор продлился бы часов 16, да и то при условии скороговорки.

Об условности времени на сцене я уже писал. У Стерна условность «литературного времени» осознана и употреблена как материал для игры.

Глава XXXIII, стр. 103.

«Уже с полтора часа доброго чтения прошло с тех пор, как дядя Тоби позвонил в колокольчик, чтобы приказать Обадие оседлать лошадь и ехать за акушером, доктором Слопом; поэтому никто не вправе сказать, что я не дал Обадие достаточно времени—говоря поэтически и принимая во внимание спешность этого случая—съездить туда и обратно; хотя, говоря откровенно, он, может быть, в действительности едва успел натянуть свой сапоги. Если какой-нибудь придирчивый критик к этому привяжется и пожелает непременно взять маятник и измерить истинный промежуток между звоном в колокольчик и стуком в дверь и потом, нашедши его не дольше двух минут и тринадцати и трех пятых секунд, станет укорять меня в нарушении единства или вернее—вероятности времени, я напомню ему, что идея продолжительности и ее простых видов получается единственно от ряда и последовательности наших мыслей, что она представляет

истинный схоластический маятник, которым я, как ученый, и позволю себя проверить в этом деле, отрекаясь и открещиваясь от суждений каких угодно других маятников.

Поэтому я попросил бы его сообразить, что от нашего дома до дома доктора Слопа, акушера, всего каких-нибудь несчастных восемь миль—и что, пока Обадия съездил туда и обратно, я перенес дядю Тоби из Намюра, через всю Фландрию, в Англию; что он был болен на моих руках целых четыре года и что с тех пор он у меня прокатился с капралом Тримом в коляске четверней на двести миль вглубь Иоркского графства. Все это вместе взятое должно было приготовить воображение читателя к появлению на сцене доктора Слопа, с таким же успехом, надеюсь, как танец, песнь или интермедия между двумя действиями. Если же мой взбалмошный критик окажется несговорчивым и станет доказывать, что две минуты тридцать секунд все-таки только две минуты и тридцать секунд, что бы я ни говорил по этому поводу, и что мое извинение, хотя, может быть, и спасет меня в отношении драматическом, погубит меня с точки зрения биографической, превращая мою книгу с этой минуты в объявленный роман, тогда как ранее она была книгой апокрифической.

Если меня так будут осаждать, то я сразу положу конец всяким возражениям и спорам по этому поводу, объявивши что Обадия не отъехал от конюшни и десяти шагов, как встретил доктора Слопа...»

Из старых приемов Стерн пользовался почти неизменно приемом «найденной рукописи». Так введена у него в роман проповедь Иорика. Но чтение этой найденной рукописи не представляет собою длинного отступления от романа, а все время перебивается, главным образом, эмоциональными восклицаниями. Чтение проповеди занимает место с 117 по 141 стр., но она сильно раздвинута вставками обычного стерновского типа.

Чтение начинается описанием позы капрала, данной обычным стерновским приемом нарочито неуклюжего описания (стр. 120):

«Он стоял перед ними, нагнувшись и наклонившись корпусом вперед под углом 85,5 градусов к плоскости горизонта, а это, как известно серьезным ораторам—и есть настоящий убедительный угол наклонения...» и т. д.

Потом снова:

«Он стоял, я повторяю, чтобы дать общее впечатление о его виде—несколько нагнувшись и наклонившись корпусом вперед, опираясь на правую ногу, которая выдерживала семь восьмых его веса; ступня его левой ноги, недостаток которой нисколько не портил его фигуры, была отставлена не в сторону, но и не вперед—а по линии между этими двумя направлениями...»

и т. д. все описание занимает больше страницы. Проповедь перебивается рассказом о брате капрала Триме. Потом идут богословские протестующие вставки слушателя католика (стр. 121, 122, 124, 126, 127)) и фортификационные замечания дяди Тоби (стр. 128, 131, 132, 133).

Таким образом, чтение рукописи у Стерна гораздо более ввязано в роман, чем у Сервантеса.

Найденная рукопись в «Сентиментальном путешествии» сделалась излюбленным приемом Стерна. Там он находит (стр. 145, изд. Суворина) рукопись Раблэ, как он полагает; на обертке покупки рукопись прерывается, как вообще это типично для Стерна. Неоконченный рассказ каноничен для Стерна как в мотивированном, так и немотивированном виде. При вводе рукописи перерыв мотивирован потерею конца. Ничем не мотивировано окончание путем простого перерыва рассказа в «Тристраме Шенди». «Тристрам Шенди» кончается так:

«Боже—воскликнула моя мать:—о чем, вся эта история?» «О нетухе и быке,—сказал Иорик:—о самых различных вещах, и это одна из лучших в этом роде, какие мне когда-либо приходилось слышать.»

Конец.

Так же кончается «Сентиментальное путешествие»:

«...Я протянул руку и ухватил ее за...»

Конец.

Это, конечно, определенный стилистический прием, основанный на диференциальных качествах. Стерн работал на фоне авантюрного романа, с его чрезвычайно крепкими формами и формальным правилом кончать свадьбой или женитьбой. Формы стерновского романа — это сдвиг и нарушение обычных форм. Так же поступал он и в окончании романов. Мы как-будто обрушиваемся в них; в лестнице, на том месте, где мы ждем найти площадку, оказывается провал. Гоголевский «Шпонька и его тетушка» представляет собою такой способ окончания новеллы, но с мотивировкой: конец рукописи пропал на печении пирожков (у Стерна на завертывании смородинного варенья). Записки «Кота-Мура» Гофмана дают ту же картину, также с мотивированным отсутствием конца, но осложненные временной перестановкой (мотивированной тем, что страницы спутаны) и параллелизмом.

Совсем по старому введена Стерном повесть о Лефевре.

Введена она так: при рождении Тристрама начинается разговор о выборе для него воспитателя. Дядя Тоби предлагает сына бедного Лефевра, и начинается вводная повесть, **которая ведется от имени автора** (стр. 378).

«В таком случае, брат Шенди,—продолжал мой дядя Тоби, поднимаясь со стула и откладывая свою трубку в сторону, чтобы взять и вторую руку моего отца,—я униженно прошу позволения отрекомендовать вам сына бедного Лефевра (при этом предложении слеза радости чистейшей воды заблистала на глазу дяди Тоби, а другая, пара ей, у капрала); вы поймете причину, когда прочтете рассказ про Лефевра. И, глуп же я был. Я не могу даже припомнить (быть может, и вы тоже), не возвращаясь к тому месту, что именно помешало мне дать капралу возможность рассказать его своими словами, но случай упущен,—и я должен теперь рассказывать его сам своими.»

Начинается повесть о Лефевре. Она идет с 379 до 395 страницы.

Отдельный комплекс представляет собою и описание путешествия Тристрама. Оно занимает с 436 по 493 стр. Этот эпизод шаг за шагом и мотив за мотивом был развернут потом Стерном в «Сентиментальном путешествии» В описание путешествия вставлен рассказ об Андульентской игуменье (стр. 459—465).

Весь этот разнохарактерный материал, утяжеленный громадными выписками из сочинений различных педантов, несомненно, разорвал бы роман. Поэтому он стянут пробегающими мотивами. Определенный мотив не развертывается и не осуществляется, а только напоминается время от времени; осуществление его относится на все более и более отдаленное время. Но само присутствие его на всем протяжении романа связывает его эпизоды.

Таких мотивов несколько. Один мотив — это мотив об узлах. Появляется он так. Мешок с акушерскими инструментами доктора Слопа завязан на несколько узлов.

«Это милость божья,—сказал он (Слоп),—что госпожа Шенди так медлит, а то она успела бы семь раз родить, прежде чем мы смогли бы развязать половину этих узлов.» (стр. 163, гл. LIII)

Глава LIV (стр. 163) «В случае узлов, под которыми я не подразумеваю, во-первых, петель, ибо в дальнейшем развитии моей жизни и убеждений я еще вернусь к этому вопросу...» и т. д.

Начинается рассуждение об узлах, петлях, бантах и так без конца. Между тем доктор Слоп достает ножик и режет

узлы, а по неосторожности ранит и свою руку. Тогда он начинает ругаться, старший же Шенди «с сервантесовской серьезностью» предлагает ему не ругаться попусту, а проклинать по всем правилам искусства, а в качестве руководства приносит формулу отлучения римской церкви. Слоп берет ее и читает. Формула эта занимает две страницы. Здесь любопытна мотивировка появления материала, необходимого Стерну для развертывания. Обычно этот материал — средневековая ученость, воспринимаемая во время Стерна уже как комическая (так, как в сказки об инородцах вставляются слова, произнесенные с их диалектическими особенностями, тоже воспринимаемыми, как комические) — нанизан на роль отца Тристрама, и появление его мотивировано его маниями. Здесь же мотивировка более сложна. Вне роли отца находится материал о крещении младенца его до рождения и шутовской спор юристов о том, является ли мать родственницей своего сына.

На стр. 325 появляется опять мотив о главе о петлях и горничных, при чем вместо этой главы предлагается другая глава о горничных, зеленых капорах и старых шляпах. Но вопрос о петлях не погашен, он выплывает на свет еще в самом конце на стр. 567 опять в форме обещания написать специальную главу.

Таким же пробегающим мотивом является упоминание о Дженни. Дженни появляется в романе так:

(Стр. 52, гл., XVIII). «Не более как за неделю до того дня, когда я пишу сию книгу в назидание свету, именно до 7 марта 1759 года, моя милая, милая Дженни, заметив, что я принимаю серьезный вид в то время, как она торговалась из-за какого-то шелка, стоившего 25 шиллингов за ярд, сказала купцу, что она сожалеет о том, что причинила ему столько беспокойства, и сейчас же пошла и купила себе материю в ярд шириной по десяти пенсов за ярд.»

На стр. 57 Стерн играет с желанием читателя узнать, кто такая для него Дженни.

«Я понимаю, что нежное наименование моей милой, милой Дженни вместе с некоторыми другими доказательствами моих познаний в области брачной жизни, рассеянными и там и сям, довольно легко могут ввести в заблуждение самого непредубежденного судью на свете и заставить его высказаться, таким образом, против меня. Единственно, о чем я прошу теперь, сударыня, что строгая справедливость, в которой вы не должны отказать мне, столько же как и вам

самим, в такой степени, чтобы не предрешать обо мне и не осуждать меня до тех пор, пока вы не будете в состоянии выставить против меня более серьезные улики. Не думайте, однако, сударыня, что я этим хочу дать вам понять, что моя милая, милая Дженни—моя содержанка; это было бы слишком нахально и неразумно с моей стороны, так как это равносильно самовосхвалению, хотя и в другой крайности...»

«Я желаю только, чтобы убедились в полной невозможности для вас и для самого проницательного человека на земле узнать настоящее положение дела раньше, чем через несколько томов. Совсем не невозможно, чтобы моя милая, милая Дженни—как ни тепло такое название—была моим ребенком. Посчитайте: я родился в восемнадцатом году. Точно так же ничего не было бы неестественного или невероятного в предположении, что моя милая Дженни—мой друг—друг!—Да, друг!.. Неужели, сударыня, между обоими полами не может существовать дружбы, не поддерживаемой непременно... Да, мистер Шенди! не поддерживаемой, сударыня, ничем иным, кроме того нежного и чудесного чувства, которое примешивается к дружбе, когда есть различие в поле...»

Мотив Дженни появляется снова на стр. 304.

«Я никак не управлюсь за пять минут: и этого я боюсь;—а о чем я надеюсь,—это, что ваши достопочтенства и преподобия не обижены;—а если это не так, то будьте покойны, я дам вам, господа, в будущий год на что обидеться—такая привычка у моей дорогой Дженни;—но кто моя Дженни, и где добрый, а где худой конец женщины—это та вещь, которую надо скрыть: она будет сказана вам через главу от моей главы о петлях, но ни одной главой раньше.»

На стр. 499.

«Я люблю пифагорейцев (гораздо более, чем я осмеливаюсь признаться моей дорогой Дженни).»

Опять напоминание на стр. 497 и на стр. 560. Последнее (я пропустил несколько) довольно сентиментально, что редко встречаем у Стерна.

«Я не стану рассуждать об этом. Зремя уходит слишком быстро: каждая буква, которую я вывожу на бумаге, говорит мне о той быстроте, с которой жизнь бежит вслед за моим пером, дни и часы его драгоценнее рубинов на твоей шее, моя дорогая Дженни; они проносятся над нашими головами, словно легкие тучки в ветреный день,—чтобы никогда больше не вернуться;—все торопится вперед... В то время, как ты играешь этим локоном, гляди—он уже седеет; и каждый раз, что я целую твою руку при прощаньи—каждая разлука, которая следует за ним—все это предвестники той вечной разлуки, которая близко уже ждет нас! Небо да смилуется над нами обоими.»

Глава CCLXXXVIII. «Я не дал бы и гроша за то, чтобы узнать, как отнесется свет к этому моему восклицанию.»

На этом и кончается глава CCLXXXVIII.

Интересно здесь поговорить о сентиментальности вообще. Сентиментальность не может быть содержанием искусства, хотя бы потому уже, что в искусстве нет отдельного содержания. Изображение вещей с «сентиментальной точки зрения» есть особый метод изображения, такой же, например, как изображения их с точки зрения лошади (Толстой — Холстомер) или великана (Свифт).

По существу своему искусство внеэмоционально. Вспомните, как в сказках сажают людей в бочку, утыканную гвоздями, и потом скатывают ее в море. В «Мальчике с пальчик» людоед отрезает голову у своих дочерей, и дети не позволяют при рассказе пропускать эту деталь. Это не жестоко — это сказочно. В «Весенней обрядовой песне» профессор Аничков приводит примеры весенних плясовых песен. Эти песни говорят о дурном драчливом муже, о смерти, о червях. Это трагично, но трагизм этот песенный. Кровь в искусстве не кровава, она рифмуется с «любовь», она или материя для звукового построения или материал для образного построения.

Поэтому искусство безжалостно или внежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения. Но и тут, говоря о нем, нужно рассматривать его с точки зрения композиции, точно так же как нужно, если вы желаете понять машину, смотреть на приводной ремень как на деталь машины, а не рассматривать его с точки зрения вегетарьянца.

Конечно, внежалостен и Стерн. Привожу пример. У старшего Шенди умер его сын Бобби в тот самый момент, когда отец колебался, употребить ли доставшиеся ему случайно деньги на отправку сына за границу или же употребить их на улучшение имения.
Стр. 313.

«. . . . .Мой дядя Тоби читал вполголоса письмо.

. . . .

— он отправился!—промолвил мой дядя Тоби.—«Куда? кто? вскричал мой отец.—Мой племянник,—сказал дядя Тоби.—«Как? без позволения, без денег, без воспитателя?—восклицал мой отец в недоумении.—Нет, мой дорогой брат: он умер,—сказал мой дядя Тоби».

Здесь смерть использована Стерном для создания «недоразумения», очень обычного в построении, когда двое разго-

вариваюших говорят про разное, думая, что говорят про одно и то же. Пример: разговор (первый) городничего с Хлестаковым.

Городн. Извините.

Хлест. Ничего...

Городн. Обязанность моя, как градоначальника здешнего города, заботиться о том, чтобы проезжающим и всем благородным людям никаких притеснений...

Хлест. (сначала немного заикается, но к концу речи говорит громко). Да что ж делать?.. Я не виноват... Я, право, заплачу. Мне пришлют из деревни (Бобчинский выглядывает из дверей). Он больше виноват: говядину мне подает такую твердую, как бревно; а суп — он чорт знает чего плеснул туда, я должен был выбросить его за окно. Он меня морит голодом по целым дням... Чай такой странный: воняет рыбой, а не чаем. За что ж я... Вот новость!

Городн. (робея). Извините, я, право, не виноват. На рынке у меня говядина всегда хорошая. Привозят холмогорские купцы, люди трезвые и поведения хорошего. Я уж не знаю, откуда он берет такую. А если что не так, то... Позвольте мне предложить вам переехать со мною на другую квартиру.

Хлест. Нет, не хочу! Я знаю, что значит на другую квартиру: то-есть—в тюрьму. Да какое вы имеете право? Да как вы смеете?.. Да вот я... Я служу в Петербурге. (Бодрится). Я, я, я...

Городн. (в сторону). О, господи ты боже, какой сердитый! Все узнал, все рассказали проклятые купцы!

Хлест. (храбрясь). Да вот вы хоть тут со всей своей командой— не пойду. Я прямо к министру! (Стучит кулаком по столу). Что вы? Что вы?

Городн. (вытянувшись и дрожа всем телом). Помилуйте, не погубите! Жена, дети маленькие... не сделайте несчастным человека!

Хлест. Нет, я не хочу. Вот еще! Мне какое дело? От того, что у вас жена и дети, я должен итти в тюрьму, вот прекрасно! (Бобчинский выглядывает в дверь и в испуге прячется). Нет, благодарю покорно, не хочу.

Городн. (дрожа). По неопытности, ей-богу, по неопытности. Недостаточность состояния. Сами извольте посудить. казенного жалованья нехватает даже на чай и сахар. Если ж и были какие взятки, то самая малость: к столу что-нибудь, да на пару платья. Что же до унтер-офицерской вдовы, занимающейся купечеством, которую я будто бы высек, то это клевета, ей-богу, клевета. Это выдумали злодеи мои; это такой народ, что на жизнь мою готовы покуситься.

Хлест. Да что? Мне нет никакого дела до них... (В размышлении). Я не знаю, однакож, зачем вы говорите о злодеях или о какой-то унтер-офицерской вдове... Унтер-офицерская жена другое, а меня вы не смеете высечь, до этого вам далеко... Вот еще! Смотри ты какой!.. Я заплачу, заплачу деньги, но у меня теперь нет. Я потому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки.

Другой пример: разговор Загорецкого с глухой графиней («Горе от ума»).

Загорецкий.
Нет, Чацкий произвел всю эту кутерьму.
Графиня-бабушка.
Как? Чацкого кто свел в тюрьму?
Загорецкий.
В горах изранен в лоб, сошел с ума от раны.
Графиня-бабушка.
Что? К фармазонам в клоб? Пошел он в басурманы!

Тот же прием и в той же мотивировке (глухотой) мы видим в русской народной драме, но там прием этот при общем ослаблении сюжета используется для построения ряда каламбуров.

К царю Максимилиану зовут стариков гробокопателей.

Царь Макс. Поди и приведи ко мне стариков гробокопателей.
Скороход. Пойду и приведу стариков гробокопателей.
(Скороход и старики).
Скороход. Дома ли старики?
Перв. старик. Шо тебе надо?
Скороход. Васька старик, к царю.
Перв. старик. К какому косарю?
Скороход. Да не к косарю, а к царю.
Перв. старик. Скажи, что дома нету. Сегодня праздник. Мы загуляли.
Скороход. Василий Иванович, к царю за наградой.
Перв. старик. Ага-га, как пришло туго, дак и Василий Иванович. А за каким виноградом?
Скороход. Да не за виноградом, а за наградой!
Перв. старик. (к втор. старику). Мокей!
Втор. старик. А что, Патракей?
Перв. старик. Пойдем к царю.
Втор. старик. Зачем?
Перв. старик. За наградой.
Втор. старик. За каким виноградом? Теперь зима, виноград не растет.
Перв. старик. Да не за виноградом, а за наградой.
Втор. старик. А я думал за виноградом. А за наградой, дак пойдем.
Перв. старик. Ну, давай пойдем!
Втор. старик. А скажи мне, за какой наградой?
Перв. старик. Да пойдем, я там скажу.
Перв. старик. Нет! ты здесь скажи!
Перв. старик. Да, пойдем же, я дорогой скажу.
Втор. старик. Нет, ты здесь скажи, а то я не пойду.
Перв. старик. А помнишь, как в Севастопольскую войну мы с тобой отличились?

Втор. старик. Помню, очень хорошо помню.

Перв. старик. Вот, наверное, хочет на сороковку нам с тобой дать.

Втор. старик. Ага-га, ну пойдем. И т. д.

(Ончуков, «Северные народные драмы», стр. 20). Прием этот для народной драмы каноничен и вытесняет иногда из нее сюжетно-новеллистические построения без остатка. Разбор ее дан в работе Романа Якобсона и Петра Богатырева о русском народном театре.

Но каламбур со смертью самого Стерна удивляет меньше или совсем не удивляет рядом с каламбурами отца. Прежде всего для Стерна смерть Бобби Шенди—мотивировка развертывания.

«Ваши милости позволят ли мне втиснуть рассказец между этими двумя страницами?» (Стр. 314.).

И вставляется отрывок из утешительного письма Сервия Сульпиция к Туллию. Мотивирован ввод этого отрывка тем, что его произносит сам г. Шенди. Далее начинается набор классических анекдотов на тему презрения к смерти. Любопытно, что говорит сам Стерн о красноречии г. Шенди.

«Мой отец гордился своим красноречием не хуже Марка Туллия Цицерона, и я убежден до сих пор, что он имел к тому полное основание: это, действительно, была его сила—и, вместе,—его слабость.—Сила, ибо он был красноречив от природы; слабость, ибо он ежечасно ей отдавался; и лишь бы представился ему случай показать свои способности, сказавши что-нибудь мудрое, остроумное или лукавое—он всегда (разве уже наступала систематическая неудача) имел слова наготове. Удача, привязавшая моему отцу язык, и несчастье, с легкостью пускавшее его в ход, были для него почти равноценны. Иногда даже несчастье бывало для него интереснее—как, например, когда удовольствие от речи могло изобразиться десятью, а огорченье по поводу неудачи лишь пятью, мой отец выигрывал наполовину—и опять чувствовал себя прекрасно, как будто никакого несчастья и не бывало.» (стр. 315)

Здесь с необыкновенной ясностью указана разница между «счастьем» и «несчастьем», жизненным — бытовым и теми же явлениями, взятыми как художественный материал.

Дальше о смерти сына должна узнать мать. Сделано это так. Госпожа Шенди подслушивает у двери, но Стерн вздумал в это время устроить параллельное действие на кухне, и как я уже показывал, играет с тем, сколько времени приходится стоять в неудобной позе бедной матери.

В кабинете в это время происходит разговор о смерти сына, который уже перешел в нанизывание материала рассуждений о смерти вообще и незаметно после рассуждения о путях распространения древней учености (стр. 331) перешел на речь Сократа на суде:

«...Хотя моя мать и не отличалась глубокой начитанностью, однако содержание Сократовой речи, которое мой отец передавал дяде Тоби, не было вполне ново для нее. Она прислушивалась к нему с видом спокойного разумения,—и дослушала бы таким образом до конца главы (подчеркивание условности иллюзии)—если бы мой отец не ударился в ту часть его самозащиты (к чему его ничто и не побуждало), где великий философ перечисляет свои знакомства, связи и детей, отказываясь употребить это, как средство, действующее на настроение судей. «У меня есть друзья, есть родственники, у меня трое несчастных детей», говорит Сократ».

— Если так,—вскричала моя мать, отворяя дверь,—то их у вас, господин Шенди, одним больше, чем я знаю.

— Клянусь небом! у меня их одним меньше,—промолвил мой отец, вставая и выходя из комнаты.»

Очень важным материалом развертывания у Стерна является материал эротического остранения, даваемый, главным образом, в виде эвфемизма (благоречие). Об основах этого явления я говорил уже в статье «Искусство как прием». У Стерна мы находим необыкновенное разнообразие способов эротического остранения. Приведу несколько примеров. Их очень много. Начну с того, где дело идет о распознании характеров (стр. 78).

«Я знаю, что итальянцы утверждают, будто они могут с математической точностью определить один тип характера, встречающийся среди них, лишь на основании forte или piano известного духового инструмента, находящегося у них в употреблении, и который, как они говорят, совершенно непогрешим. Я не решаюсь назвать здесь этот инструмент по имени—достаточно того, что он у нас имеется, хотя нам никогда не приходит в голову играть на нем; это загадочно и предназначалось быть таковым; поэтому я прошу вас, сударыня, когда вы дойдете до этого места, читать как можно скорей дальше и ни на минуту не останавливаться для каких-либо расспросов.»

Или вот другое:

«И вот—вследствие ли физической невозможности удержать каштаны в неподвижном состоянии, когда полдюжины рук разом шарили под салфеткой, или чего другого, случилось так, что один из них, круглее должно быть и живее других, полетел кубарем со стола; а как Футаторий сидел, расставив под столом ноги, то он и упал по отвесу в то особенное отверстие его штанов, для которого—к стыду

нашего языка будь сказано, нет в целом Джонсоновском словаре порядочного и приличного названия. Достаточно будет сказать, что это было бы то особенное отверстие, которое законы приличия строго предписывают повсеместно в хорошем обществе держать закрытым, как храм Януса (по крайней мере в мирное время.»

Для эротического остранения и игры с ним особенно типичны два эпизода «Тристрама Шенди», очень похожие друг на друга, но из которых один дан только как эпизод, в то время как другой развернут в один из перебивающих друг друга сюжетов или сюжетных линий романа. Главная из них — это рана дяди Тоби. Дядя Тоби тяжело ранен в пах. За ним ухаживает вдова, желая выйти за него замуж; но она не знает, не оскоплен ли он этой раной, и не решается в то же время спросить. Роман этим страшно затрудняется.

«...разница между одноместным конным портшезом и экипажем госпожи Помпадур не более разительна, чем нежели между одиночным амуром и таким благородно-вздвоенным амуром, подвигающимся на четвереньках, приплясывая через целую драму»,

говорит о нем Стерн (стр. 197). Роман все время перебивается и является только в виде намеков. Наконец, намеки начинают сгущаться. Это происходит приблизительно в районе главы CXCVI (стр. 428). Но тут вторгается вводный мотив путешествия. В главе CCXLV вид нового материала как будто исчерпан.

«Я проплясал через Нарбонну, Каркассон, пока, наконец, не вплясался в Педриллов павильон, где вытащил испещренную черными строками бумагу с намерением продолжать прямо далее, без отступления или вставок, историю любовных приключений моего дяди Тоби».

Итак, как задерживающий момент в романе Тоби—вдова Уодман, введена рана в пах, с невозможностью для женщины спросить про нее подробно. Я в нескольких выдержках покажу, как разработано Стерном это торможение.

После торжественного обещания вести историю любовных приключений дяди Тоби без отступления Стерн тормозит действие отступлениями в оступлениях, связанных между собой повторением одной и той же фразы.

«Любовь имеет много общего с состоянием обманутого мужа.» (стр. 494—496)

Потом идут метафоры любви, любовь — теплая шапка, любовь — пирог (стр. 504 — 505). Далее идет история атак

вдовы Уодман на дядю Тоби, но описание их опять прерывается длинной, «докучной сказкой», рассказываемой Тримом — «Повесть про короля Богемии и его семь замков». Повесть эта однотипна той, которую рассказывает Санчо Панса своему господину в ночь приключения с сукновальной мельницей, когда он связал Россинанту ноги. Она все время перебивается замечаниями дяди Тоби военно-технического и стилистического характера. Тот же прием я уже анализировал в Дон-Кихоте. Как и всякая «докучная сказка» она основана на осознании приема задержания, она должна быть перебита слушателем. В данном месте роль ее—задержание основного хода романа. Далее Трим бросает историю короля Богемии и переходит на историю своей любви (стр. 522—530), и, наконец, на сцену снова появляется вдова Уодман. Тут появляется мотив раны.

«— Я ужасно боюсь, Бригита,—говорила вдова Уодман,—что я выйду замуж за бедного капитана, а он не будет пользоваться здоровьем благодаря этой чудовищной ране в паху.

— Да она, может быть, не так уже велика, сударыня, как вы думаете,—успокаивала ее Бригита,—да к тому же,—прибавила она,—я уверена, что она уже присохла... мистер Трим—я уверена, будет любезничать со мной:—а я не стану ему мешать,—прибавила Бригита—лишь бы все от него выведать» (стр. 537).

Тут опять вводится новый материал, в данном случае материал реализации метафоры, что вообще очень часто встречается у Стерна: он реализирует словарную (языковую) метафору «конек» (в смысле причуды) и говорит о ней как о реальной лошади и выводит другую метафору «осел» (тело). Может быть, происхождение этой метафоры нужно видеть в выражении святого Франциска Ассизского про свое тело («мой брат осел»). Метафора «осел» тоже развертывается и, кроме того, из нее строится «положение с непониманием».

Отец спрашивает дядю Тоби про «осла», а тот думает, что это эвфимическое название задней части тела (стр. 539). Интересна деталь дальнейшего развертывания. Речь отца Шенди к дяде Тоби не что иное, как пародия речи Дон-Кихота к Санчо Панса о губернаторстве. Я не стану развертывать свою собственную работу параллельным выписыванием обеих речей, тем более, что нас ждет вдова Уодман. Дядя Тоби с Тримом идут к ней.

Отец Шенди со своей женой идут, подглядывая за ними и разговаривая о предстоящем браке. Здесь опять появляется проходящий мотив о бесссильном муже, имеющем свою жену в первое воскресенье каждого месяца. Мотив этот появился в самом начале романа и выплывает и сейчас.

Глава CCXXXIX. «... если только у нее не будет ребенка, сказала моя мать.—Для этого ей надо сначала убедить моего брата Тоби, чтобы он помог ей в этом.—Конечно, мистер Шенди, подтвердола моя мать.—Хотя, если дело дойдет до убеждения...,—еромолвил мой отец,—помилуй их бог.—Аминь,—сказала моя мать.—Аминь—воскликнул мой отец.—Аминь,—повторила моя мать, но с таким вздохом, полным личной грустью в конце, что моего отца всего передернуло: он в ту же минуту вытащил свой календарь, но не успел он развязать его, как Уорикова паства, выходящая из церкви, наполовину ответила ему на то, что он хотел искать, а моя мать, сказав ему, что это был день причастья, не оставила ему никакого сомненья и относительно второй половины.—Поэтому он положил свой календарь обратно в карман. Первый лорд казначейства, измышляющий разные способы и средства—и тот не вернулся бы домой более задумчивым.» (стр. 563)

Я потому позволил себе процитировать этот отрывок, что хочу показать им, как вводный материал у Стерна не является просто со стороны, но в каждом своем отрывке принадлежит к какой-нибудь из композиционных линий романа.

Опять идут отклонения других линий, появляется мотив об узлах (стр. 567). Наконец выступает мотив раны. Он дан, как вообще у Стерна, с середины.

ГЛАВА CCXCIX

. . . .
. . . .
. . . .

«— Вы увидите самое место, сударыня,—сказал мой дядя Тоби.

Госпожа Уодман побледнела—взглянула на дверь,—побледнела,—опять покраснела,—приняла обычный свой вид,—и потом снова покраснела пуще прежнего. Все это для непосвещенного читателя переводится следующим образом:

— Боже я не могу смотреть на это!
— Что бы свет сказал, если бы я посмотрела?
— Я упала бы без чувств, если бы посмотрела!
— А я хотела бы посмотреть.
— Какой же грех может быть посмотреть?
— Я посмотрю.» (стр. 571)

Но происходит иное.

Дядя Тоби думает, что вдова интересутся местностью, где его ранили, а не местом самой его раны на теле. При

чем и читатель не знает, о чем идет речь. Здесь сказывается цель сюжетного сдвига — торможение.

И Трим приносит разочарованной вдове карту Намюра (дядя Тоби ранен был в Намюре). Опять идет игра с раной дяди Тоби. Ее ведет уже сам Стерн в отступлениях (стр. 571—576, глава CCCI). Потом идет знаменитая временная перестановка. После главы 304 показываются прежде пропущенные 297 и 298. Действие подвигается только с CCCV главы.

«... Совершенно так же естественно было стремление госпожи Уодман (первый муж которой все время проболел седалищным ревматизмом) узнать, далеко ли от ляшки до паха, а также которая из этих двух болезней (в седалище или в пахе) могла менее заставлять страдать ее чувства.

Поэтому она от доски до доски прочла Дрекову анатомию, заглянула к Варбуртону насчет мозга; взяла почитать Граафа о костях и мускулах (примечание автора: здесь, очевидно, г. Шенди ошибается, ибо Грааф писал о соке поджелудочной железы и об органах деторождения)—но все это не помогало...

«... Чтобы рассеять всякие сомнения, она дважды спрашивала доктора Слопа, можно ли рассчитывать на то, что бедный капитан Шенди оправится когда-нибудь от своей раны.

— Он уже оправился,—отвечал доктор Слоп.

— Как? совсем?

— Совсем, сударыня.

— Но что вы под этим понимаете?—спрашивала госпожа Уодман.—Но доктору Слопу не давались определения.» (стр. 583)

Госпожа Уодман расспрашивает капитана Шенди сама о ране.

— Болела ли она постоянно?

— Не легче ли чувствовалась боль в постели?

— Был ли он в состоянии сесть на лошадь?» и т. д. (стр. 584)

Наконец дело разрешается таким образом.

Трим говорит со служанкой вдовы—Бригитой о ране капитана Шенди.

Глава CCCVII (стр. 586). «..... и в этой-то проклятой траншее, госпожа Бригита,—молвил капрал, взявши ее за руку:—он получил ту рану, которая так ужасно измяла его т у т». Произнеся эти слова он слегка прижал ее руку к тому месту, о котором говорил, и выпустил ее из своей.

— Мы думали, мистер Трим, что это было ближе к середине,—сказала госпожа Бригита.

— Это погубило бы нас совершенно,—сказал капрал.

— И оставило бы мою госпожу одинокой,—сказал Бригита...

— Ну, ну!—сказала Бригита, держа горизонтально ладонь левой руки и проводя по ней пальцами, чтобы показать, что та совершенно

ровна и на ней нет никаких возвышений, которые препятствовали бы движению по ней ее пальцев.

— Это ложь до последнего слога!—воскликнул капрал, не дав ей даже договорить начатую фразу».

Интересно сравнить эту ручную символику с тем же способом эротического эвфемизма в том же романе.

Маленькое предварительное замечание. Для действующих лиц в романе этот способ, — способ пристойного говорения, для Стерна же, то-есть беря то же явление, как материал художественного построения, это способ остранения. Любопытно, что тот же способ ручной символики встречается в специально мужском «сальном» анекдотическом фольклоре, где, как известно, нет никаких правил приличия, кроме одного стремления говорить возможно непристойней, и там же встречаем материал эвфемизма, в частности ручной символики, но уже как прием остранения.

Возвращаемся к Стерну. Мне приходится опять выписывать почти целую главу, к счастью, маленькую.

Глава CXXXV, стр. 338. «—Это был пустяк! Я не потерял и двух капель крови: словом, если бы лекарь жил с нами рядом, то и то не стоило бы призывать его!!

. . . .

. . . .

Горничная не оставила...... под кроватью.

— Не приловчитесь ли вы, сударь,—промолвила Сюзанна, поднимая при этом оконную раму одной рукой, а другой подсаживая меня на подоконник,—не приловчитесь ли вы, голубчик, на один разок.....?

Мне было тогда пять лет. Сюзанна упустила из виду, что в нашем семействе ничто не было привешено как следует,—и вдруг—подъемная рама, как молния, спустилась на нас.—«Ничего не осталось мне,—вскричала Сюзанна,—ничего не остается, как бежать домой». Она бежит в дом дяди Тоби, который оказывается виновным в этом случае, так как его слуга Трим взял грузила с подъемного окна на отливку игрушечных пушек».

Опять обычный прием у Стерна: последствия даны раньше причины. Описание этой причины занимает место с 339 по 341 страницы. Происшествие рассказывается им при помощи ручной символики.

«Трим—с помощью указательного пальца, который он положил плашмя на стол, и края руки, которой он ударял его под прямыми углами—сумел так рассказать свое дело, что попы и девственницы могли бы его слушать.» (стр. 341)

Дальше идет развертывание эпизода толков света о происшедшем, отступления, рассуждения об отступлении и т. д.

Интересно, что отец Шенди, узнав о происшедшем, бежит к сыну... с книгой, и начинается разговор об обрезаньи вообще. Интересно здесь пародирование Стерном мотивировки вводных частей.

«...—Обадия был уже в состоянии дать ему подробнейший отчет о всем точно так, как оно было.—Я так и ждал,—сказал мой отец, подбирая свой халат и отправляясь таким образом вверх по лестнице.

Из этого можно заключить (я, впрочем, считаю этот вопрос сомнительным), что мой отец еще раньше написал ту замечательную главу Тристрапедии, которую я нахожу самой оригинальной и замечательной в целой книге,—именно главу о подъемных окнах, заканчивающуюся горькой филиппикой против забывчивости горничных.

Я только по двум причинам думаю иначе.

— Во-первых, если бы он успел обсудить этот вопрос раньше, чем случилось такое происшествие, то он, конечно, не долго думая, забил бы подъемное окно—и только; при том, если принять в соображение, с какой трудностью писал мой отец книги,—станет несомненным, что ему было бы в десять раз легче сделать это, чем написать одну главу. Я вижу, что этот аргумент одинаково может быть обращен и против возможности написания этой главы уже после вышеупомянутого события; но тут является вторая причина, которую я буду иметь честь представить свету в поддержание моего мнения,—что отец не тогда написал главу о подъемных окнах и ночных горшках, когда вы думаете; причина эта та, что я сам написал эту главу ради полноты Тристрапедии».

Я не имею ни малейшего желания исследовать роман Стерна до конца, так как меня интересует не он, а теория сюжета. Скажу теперь несколько слов об изобилии цитат. Конечно, можно полнее использовать материал каждого приводимого отрывка, так как почти ни один прием не является нигде в своем чистом виде, но это превратило бы мою работу в нечто в роде подстрочника с грамматическими примечаниями. При таком способе работы я забил бы и замучил материал и тем бы лишил читателя возможности его воспринимать.

Следовать же в анализе за ходом романа мне приходится для того, чтобы показать всю его «непоследовательность». Именно необычность порядка расположения часто даже привычных элементов характерна здесь.

В качестве концовки и в то же время в виде доказательства сознательности работы Стерна и его педалирования,

нарушения обычной сюжетной схемы, я привожу его собственные графики хода фабулы Тристрама Шенди.

Глава CCI, стр. 433. «Я начинаю теперь совсем добросовестно приступить к делу и я не сомневаюсь, что, при помощи вегетарьянской диэты и изредка прохладительного, мне удастся продолжать дяди Тобину повесть, так же, как и мою собственную, довольно-таки прямолинейно.

Вот те четыре линии, по которым я подвигался в моем первом,

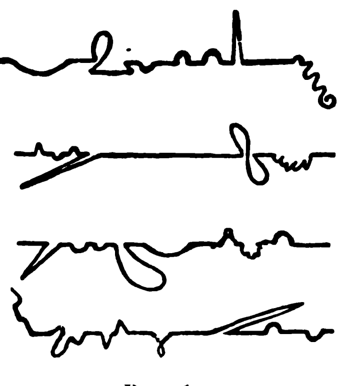


Рис. 1.

втором, третьем и четвертом томах.—В пятом я вел себя вполне благопристойно; точная описанная мною линия, такова:

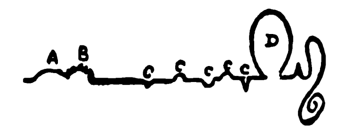


Рис. 2.

Из нее явствует, что, кроме кривой, ообзначенной А, где я завернул в Наварру, в зубчатой кривой В, соответствующей короткому отдыху, который я позволил себе в обществе госпожи Бонер и ее пажа,—я не позволил себе ни малейшего отклонения до тех пор, пока дьяволы Джона-де-ла Касса не завели меня в круг, отмеченный Д; ибо что касается с с с с с, то это лишь скобки—обычныеповороты то туда то сюда, обычные даже в жизни важнейших слуг государства; в сравнении же с поступками других людей, или хотя бы моими собственными грехами под литерами А, В, Д—они расплываются в ничто».

Схемы Стерна приблизительно верны, но не принимают во внимание перебоя мотивов.

Понятие сюжета слишком часто смешивают с описанием событий—с тем, что предлагаю условно назвать фабулой.

На самом деле фабула есть лишь материал для сюжетного оформления.

Таким образом, сюжет «Евгения Онегина» не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений. Один остроумный художник (Владимир Милашевский) предлагает иллюстрировать в этом романе главным образом отступления («ножки», например),—с точки зрения композиционной это будет правильно.

Формы искусства объясняются своею художественною закономерностью, а не бытовой мотивировкой. Тормозя действие романа не путем введения разлучников, например, а путем простой перестановки частей, художник тем показывает нам эстетические законы, которые лежат за обоими приемами композиции.

Обычно утверждение, что «Тристрам Шенди» не роман; для утверждающих это только опера—музыка, а симфония—беспорядок.

«Тристрам Шенди» самый типичный роман всемирной литературы.

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

I

Отдельные стороны литературной формы скорее ссорятся друг с другом, чем сожительствуют. Падение, изнашивание одного приема выражается в развитии другого.

Знаменитая последовательность в истории литературы — эпос, лирика, драма — не есть последовательность происхождения, а представляет скорее последовательность канонизации и вытеснения.

Философское мировоззрение у писателя — это его рабочая гипотеза. Говоря точнее, бытием литературной формы определяется сознание писателя. Писательские кризисы совпадают с кризисами жанров. Писатель весь в своем ремесле.

Когда внележащая идеология, не подкрепленная техническими предпосылками мастерства, вторгается в писательскую область, то художественного произведения не получается.

Так случилось с Андреем Белым, когда он захотел создать антропософскую «эпопею». Попытки создать художественную параллель какому-нибудь внехудожественному мировоззрению удаются с трудом. Художественное произведение искривляет или выпрямляет линию по своим законам.

Иногда сам автор не может сказать, что же у него получилось.

В «Двенадцати» Блок пошел от куплетистов и уличного говора и, закончив вещь, приписал к ней Христа. Христос для многих неприемлем, но для Блока это было слово с содержанием. С некоторым удивлением он сам относился к концу этой поэмы, но всегда настаивал, что именно так получилось. Вещь имеет как бы эпиграф сзади, она разгадывается в конце неожиданно. Блок говорил: «Мне тоже не нравится конец «Двенадцати». Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему же Христос? Неужели Христос? Но чем больше я вглядывался, тем явственней я видел Христа. И тогда же я записал у себя: «к сожалению, Христос. К сожалению, именно Христос».

Идеологический ли это Христос?

Вот вам отрывок из письма А. Блока к Юрию Анненкову.

«О Христе: он совсем не такой: маленький, согнулся как... пес сзади, аккуратно несет флаг и уходит. «Христос с флагом»—это ведь и тот и не тот. Знаете ли Вы, что когда флаг бьется под ветром, то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать)».

Значит, возможно такое понимание темы Христа. Ветер. Ветер рвет полотнища плакатов. Ветер и вызывает флаг, а флаг вызывает кого-то огромного, к нему относящегося, и появляется Христос.

Конечно, он «именно Христос» по запасу образов поэта, но вызван он композицей образов — ветром и флагом.

Писать вещи, параллельные чему бы то ни было, трудно, потому что искусство не тень от дела, а само дело—вещь. И потому произведение искусства плохой аккомпаниатор.

Одной из характерных особенностей антропософской теории является ее учение о многопланности явления. Какая-нибудь группа в пять человек антропософов, во главе со Штейнером — не только группа, но и мистическая роза. Роза эта всеми своими частями соответствует строению розы реальной. Мир оказывается многопланным, повторяющим самого себя. Он похож у антропософов на ряд теней, отбрасываемых одним предметом, находящимся перед несколькими источниками света.

Создать многопланное построение, оправдывающее антропософское учение, и было задачей Андрея Белого. «Рой

и строй» в «Котике Летаеве», распятие, служащее вторым планом в «Детстве Николая Летаева»,—все это является осуществлением антропософского задания.

Вещи удались (частично) сами по себе, но антропософии не получалось. Понадобилась вторичная мотивировка связи планов в «Котике Летаеве»: «рой и строй» — мир и сознание — связаны языковыми средствами и мотивированы детским сознанием. Антропософское задание было преодолено материалом и повело только к усилению и укреплению метафорического ряда.

Вместо антропософской многопланной прозы мы получили прозу орнаментальную. Связь между двумя планами осложнилась, появилась «реалистическая разгадка» (см. случай со «Львом»). Столкновения двух планов начали иногда самим автором восприниматься юмористически.

В приводимом ниже примере, где тетя Дотя в то же время и «вечность», тетя Дотя конкретизирована с выбивалкой в руках, вечность тоже оказывается с выбивалкой. Здесь автор уже не осмысливает вечность, не символизирует ее, а переносит аттрибуты из одного ряда в другой, пользуясь этим приемом для создания смыслового неравенства. В борьбе антропософии с приемом, ею вызванным, прием съел антропософию. Орнаментальная же проза Андрея Белого легко слилась с другими руслами орнаментальной прозы (Лескова, Ремизова), вызванными в жизнь другими поводами.

Андрей Белый интереснейший писатель нашего времени. Вся современная русская проза носит на себе его следы. Пильняк — тень от дыма, если Белый — дым.

Андрей Белый написал очень много томов — и все разное. Это он — Андрей Белый — написал «Серебряного Голубя», «Петербург», «Котика Летаева», — начало «Эпопеи». Я думаю, он сам не знает, что такое «Эпопея». Иногда он пишет, что и «Симфония», и «Петербург», и «Серебряный Голубь», и «Записки Чудака» только «медальоны огромной повести». («Записки Мечтателей», № 1). «Записки Чудака» — только вступление к этой эпопее, и что он — Андрей Белый — хочет «писать, как сапожник». Он отрекся от романа и сам задает себе вопрос от лица читателя:

«Что же это такое вы нам предлагаете? Это—ни повесть ни даже дневник, а какие-то не связанные кусочки воспоминаний и «перепрыги».

Однако не нужно переоценивать достоверность показаний писателей о самих себе. Часто писатель говорит не о своем ремесле, а о той идеологической линии, с которой он хотел бы связать себя. Например, в указаниях литературной зависимости писатель очень часто укажет вам не своего учителя, а какого-нибудь другого писателя—только того, на кого он меньше похож. Напр., Пильняк посвятит свою вещь не Андрею Белому, а Алексею Ремизову.

II

Прекрасно, товарищи, в Дрездене.

Там есть высокая гора, на которой весной цветут вишни. А внизу поля Саксонии. Они синие, как сини днем, при солнечном свете, театральные декорации леса. Декорации леса пишут не зеленым, а синим тоном. Так сини, через весенний воздух, синие поля Германии. Сини с поправкой, делаемой памятью на зелень. И внизу, всю дорогу, отталкиваемая все той же известковой стеною горы, бежит в Гамбург, бежит тусклая, как столовый нож, сверкая боком, Эльба.

И вот на этой горе (посетите ее, если будете в Дрездене; зовут ее не то Вишневая, не то Оленья) есть сад. В этом саду за каждым деревом стоит из железного прута сделанная форма. А дерево крепко притянуто своими ветками к этой форме. Формы изображают то контур женщины в юбке, то солдата в бескозырке, отдающего честь. И дерево, так как оно притянуто, тоже стоит и отдает честь. Завизжать от ужаса можно около этого сада. Дерево, отдающее честь антропософии, напоминает мне иногда цветущий, как вишня, к антропософии притянутый Андрей Белый. Андрей Белый обязан писать о Рудольфе Штейнере, срывать с себя маску и находить все антропософские цвета у Блока.

Он должен притянуть и Блока к железной решетке. А Блок был человек вольный. Писал сперва он стихи с цитатами

из Соловьева, а потом написал «Балаганчик», где иронически понял свой мистицизм.

Для Блока мистицизм и «зори», и цыганщина, и куплетисты—все материал для его искусства.

Но Белый упрекает его за это в измене и плачет, что не знал он тогда антропософии, не смог указать Блоку, как жить и писать.

Но сам Андрей Белый писал «Симфонии» с иронией. А сейчас переделывает некоторые части «Петербурга» в водевиль.

Лев Троцкий как-то сказал, что в полемике нужно сохранять пафос расстояния. Ему лучше знать, он полемизирует давно.

Но вот в искусстве нужнее всего сохранять пафос расстояния, не давать себя прикручивать. Нужно сохранять ироническое отношение к своему материалу, нужно не подпускать его к себе. Как в боксе и в фехтовании.

В разбросанных неиронических восклицаниях Андрея Белого о Рудольфе Штейнере я вижу причину теперешней неудачи Андрея Белого. Говорят, что Иоанново Здание, колонны которого вырезывал Андрей Белый, сгорело. Говорят, что подожгли его иезуиты. Говорят, что Штейнер восстанавливает Иоанново Здание из бетона. Если б моя воля, то я, закатив в подвал этого здания пудов десять динамита и привалив к динамиту камней, провел бы бикфордов шнур и показал бы Штейнеру, как делают ямки на том месте, где было здание. Потому что нельзя притягивать писателя к решетке и заставлять его отдавать честь.

Но пусть живет неизорванный Рудольф Штейнер и пускай строит Иоанново Здание,—искусство само не принимает никаких привязок, и Андрей Белый в Дорнахе только потерял время.

Если он поправил здоровье, то пусть существует и Дорнах!

Искусство романа не приняло попытки антропософии. Работы Белого—это попытка антропософии съесть ремесло. Но ремесло съело антропософию и растет на ней, как на навозе.

Субъективно Андрей Белый хочет сорвать с себя маску, хочет порвать с приемом, отказаться от формы и в то же

время написать «Эпопею». Объективно ему приходится отказаться от «Записок Чудака» и вернуться, как он говорит, к романной форме.

Но не нужно верить театральным разоблачениям. В театре под маской мы находим грим.

Андрей Белый в «Записках Чудака» вовсе не писал, как сапожник.

Наоборот он даже выделывал

вот
такие
штуки,
которые
должны
были
изобразить

немецкую мину, готовую ударить в бок корабля, на котором ехал Белый домой. Сапожники таких штук не пишут.

«Записки Чудака» одно из сложнейших построений писателя. Набирая этого «сапожника», пишущего углами, колонками, зигзагами, наборщики говорили, что они еще не видели такого сложного набора, и требовали сверхурочных.

В «Записках Чудака» мы видим сложное построение: в основу положена автобиографическая повесть с временными перестановками. За этой повестью идут ряды сравнений,—метафорические ряды, связанные с «первым» рядом—каламбурами.

Например, оказывается, что Андрей Белый уехал «не за границу Швейцарии», а «за границу» самого себя.

«Стучали вагоны, бежали по Франции, веяло ветром в окно, голова моя прыгала, ударяясь о доски, толкались вагоны. Сверкания электрических фонарей белым блеском влетали и вылетали. Дневое сознание разъялось на части: граница сознания передвинулась. Был за границей. За границей сознания.»

Ряд метафорический утверждается как существующий до «реального ряда», его вызвавшего.

Иногда это мотивируется в старой традиционной манере романов—сном. Сон—старый слуга романа. Он служит ему в двух ливреях. Сон=предчувствие, сон=предсказание и часто в то же время подготовка к определенному восприятию

будущего события; иногда же сон берется просто как мотивировка фантастики.

Примеров я не стану приводить; просмотрите сами Достоевского.

Не нужно увлекаться биографией художника, он пишет, а потом ищет мотивировок. Меньше всего нужно увлекаться психо-анализом. Психо-анализ анализирует душевные травмы одного человека, а один человек не пишет,— пишет время, пишет школа-коллектив.

Но постраемся формулировать, что мы видим в вещах Андрея Белого за последние 6—7 лет.

Вещи эти автобиографичны или, вернее, написаны как автобиография; движение сюжета взято элементарно, можно сказать, что в действительности сюжета нет, есть одна фабула: человек живет, растет, старится.

На основе этой линии идут надстройками, многоэтажными домами, метафорические ряды. Ряды эти — представим их себе в виде домов—связаны друг с другом висячими мостиками. Подвигаясь, фабула дает предлог для создания новых рядов, которые, появляясь, сейчас же связываются с уже существующими. Так написаны «Записки Чудака», «Котик Летаев», «Преступление Николая Летаева».

Экскурсии от основного ряда несколько иначе сделаны в «Воспоминаниях об Александре Блоке».

Небольшой отрывок «Арбат», который был напечатан в «Новой России», построен проще, в нем Беловское то, что образы стандартизуются, и в дальнейшем писатель берет их как термины.

Наиболее последовательно построение двумя рядами проведено в «Котике Летаеве».

III

«Котик Летаев» закончен в 1917 году и, очевидно, был предназначен быть частью «Эпопеи». «Эпопея», прежде всего, мемуары. Чем дальше идет работа Андрея Белого, тем мемуарная основа его произведения все более и более крепнет.

«Воспоминания о Блоке» идут уже чистым мемуарным рядом, антропософские рассуждения Андрея Белого вытеснены в особые главы, в которых Белый оперирует над

Блоковскими цитатами со всеми приемами работы над «Отцами церкви». «Арбат» мемуарен начисто.

Отделяет мемуары Андрея Белого от мемуаров, например, Кони—иная работа над образом. Но и там, где Белый наиболее поглощен антропософскими видами, заказ, взятый им на себя, ведет не к созданию антропософской вещи, а только к созданию особого построения образа.

В «Котике Летаеве» вся установка дана на образ, сюжета почти нет. Поэтому автобиографические вещи Андрея Белого резко противоположны, например, автобиографическому «Давиду Копперфильду» Диккенса. У Диккенса мы видим определенный сюжет даны две тайны—тайна бабушки (о том, что ее муж жив) и тайна Урии Гипп (подделка документов). История Эммы предсказана предчувствиями. Давид Копперфильд—сюжетная вещь. Конечно, в «Котике Летаеве» и в «Николае Летаеве» есть романные черты, черты традиционного сюжетного построения. Но литературная форма может пережить сама себя, как пережили сами себя обычаи английского парламента. Сидит какой-нибудь лорд-казначей на кожаном мешке с шерстью, а почему—можно понять только из справочника.

«Котик Летаев»—это повесть о мальчике; начинается она еще до его рождения, хотя и ведется от первого лица. Андрей Белый снабдил поэтому свою вещь защитным эпиграфом.

«Знаешь, я думаю,—сказала Наташа шопотом...—что когда вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довоспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете» (Л. Толстой, «Война и мир», том II).

Воспоминания «о времени до рождения» даны таким способом. Дан ряд образов, и в конце их дана отправная точка и место примыкания к фабуле. Образование сознания дано, как бред роста.

Привожу примеры.

«Пучинны все мысли: океан бытия в каждой; и проливается в тело—космическою бурею: восстающая детская мысль напоминает комету; вот она в тело падает; и—кровавится ее хвост; и дождями кровавых карбункулов изливается: в океан ощущений; а между телом и мыслью, пучиной воды и огня, кто-то бросил о размаху ребенка; и страшно ребенку.

. . . .

— «Помогите!»
— «Нет мочи»...
— «Спасите!»

. . . .

— «Это, барыня, рост».

. . . .

Вот—первое событие бытия: воспоминание его держит прочно; и точно описывает; если оно таково (а оно таково)—«до-телесная жизнь одним краем своим обнажена... в факте памяти».

В приведенном отрывке прием «высветления» (о нем ниже) только намечен.

Цитирую дальше, из середины главы «Горит как в огне».

В этом названии дана мотивировка образов бредом.

«Сперва образов не было, а было им место в навислости и спереди; очень скоро открылась мне: детская комната; сзади дыра зарастала, переходя в печной род (печной род—воспоминание о давно погибшем, о старом: вот ветер в трубе о довременном сознании)... Предлиннейший гад, дядя Вася, мне выползал сзади: змееныш усатый, он потом перерезался; он одним куском захаживал к нам обедать, а другой позже встретился: на обертке полезнейшей книжки «Вымершие чудовища» называется, он «динозавр»; говорят, они вымерли, еще я их встречал: в первых мигах сознания.»

. . . .

Взрезал это мне голос матери:—«Он горит как в огне».

Мне впоследствии говорили, что я непрерывно болел; дизентерией, скарлатиной и корью: в то именно время.»

Таков же образ «Льва», которого Белый видел на Собачьей площадке.

«Среди странных образов, туманно мелькающих мне, передо мной возникает страннейший; предо мной маячит косматая львиная морда, уже горластый час пробил; все какие-то желтороты песков. на меня из них смотрят спокойно шершавые пасти и морды; крик: «Лев идет!»

Сперва высветляются желтороты песков:

— «Я впоследствии видывал желтый песочный кружок между Арбатом и Собачьей Площадкой»...

Потом высветляется Лев: Лев оказывается сен-бернаром, по прозвищу «Лев», который гулял по этой площадке.

Высветляется это для автора через двадцать лет.

«Мой кусок странных снов через двадцать лет стал мне явью— (может быть, лабиринт наших комнат есть явь; и—явь змееногая гадина: гад дядя Вася;, может быть, происшествие со старухой— пререкания с Афросиньей кухаркой; ураганы красного мира—печь в кухне; колесящие светочи—искры; не знаю: быть может...» (стр. 29).

Но дальше Белый отрекается от разгадки и пишет главу «Все-таки», в которой утверждает явственно: никакой собаки и не было. Был возглас: «Лев идет!»

И—«Лев шел».

Дальше он утверждает реальность фантастики «старухи и комнат».

Нас не должна удивлять эта игра; в разгадках фантастических вещей обычно оставляется одна неразгаданная деталь, которая, как будто, переразгадывает вещь.

Так, в «Кларе Милич» лечат героя его ночные видения— явный бред, но когда он умирает, то в руке его оказывается прядь волос, и этой пряди не дается никакой разгадки.

Писателю в своей вещи важно установить разноосмысливание ее, возможность «невнятицы», за которую упрекали Блока, что вот вещь и та и не та. Поэтому фантастичнось вещи то утверждается то отрицается.

Андрей Белый подошел к этому приему через антропософию, но в «Войне и Мире» правильное чередование появления салона Анны Павловны Шерер, может быть, играет ту же роль утверждения иного понимания войны и мира (с маленькой буквы), чем то, которое дается автором. Толстой пришел к этому через мораль, но это—как романы между людьми: все они разные, и один любит женщину за то, что у нее голубые глаза, а другой любит другую женщину за то, что глаза у нее серые. А результат один—на земле не переводятся дети.

Мир становится для Котика Летаева, сны прилипают обоями к стенам комнат, которые сами прежде были бесконечности; из звуков—

— Ти-те-та-то-ту

складывается «тетя Дотя» (стр. 33).

Дальше она будет играть—«стучать мелодично по белому звонкому ряду холодноватеньких палочек.

— То-то-
— что-то те-ти-ти-но

Впоследствии тетя Дотя является преломлением звукохода.

Так складываются вещи из звуков.

Реальная фабула намечена только пунктиром. Люди и вещи связываются между собой еще раз звукоходом.

И если тетя Дотя звукоход, то отец Котика, профессор Летаев—«грохоход», он связан с тетей Дотей звуком.

А сама тетя Дотя расслаивается. Слоиться она начала еще раньше:

«и таяла тетя Дотя—

— все еще она не сложилась: не оплотнела, не стала действительной, а каким-то туманом она возникла безмолвно: между чехлов и зеркал; мне зависела тетя Дотя: от чехлов и зеркал, между которыми—

и слагалась она в величавой суровости и в спокойнейшей пустоте, протягиваясь с воздетой в руке выбивалкой, с родственным отражением в зеркалах, с родственно задумчивым взором: худая, немая, высокая, бледная, зыбкая—родственница, тетя Дотя или же: Евдокия Егоровна... Вечность».

Таким образом родственница оказалась Вечностью. Дальше Белый отрывает слово от образа и каламбурно заканчивает—

«Мне Вечность — родственна».

Расслаиваясь дальше, тетя Дотя, оказывается, еще связана с капелью в рукомойнике, она же еще и «дурная бесконечность» по Гегелю (стр. 42).

IV

Я стою на той точке зрения, что произведение, особенно длинное, не создается путем осуществления своего задания.

Задание существует, но техника произведения переделывает его до конца.

Единство литературного произведения—вероятно, миф, так кажется, по крайней мере, мне, писавшему полу-беллетристические вещи и видавшему много, как их писали.

В стихотворение легко и удобно входят заранее заготовленные и лежащие до случая куски. Так вошли у Пушкина части в «Евгения Онегина».

Монолитное произведение, вероятно, возможно как частный случай. Мне кажется, что осмысление своего приема становления образа пришло Андрею Белому в процессе работы. Осмыслил он его так. Первоначально он писал в конце глав замечания о том, что он в это время болел или рос. Потом он утвердил прием, введя понятия «рой» и «строй».

Объективно «рой»—это ряд метафор, «строй»—это предмет, лежащий в ряду, закрепленном фабулой.

Субъективно «рой»—становление мира, «строй»—мир ставший. «Рой» всегда дается прежде «строя».

Мотивировка роя—детское создание Котика Летаева, болезнь и т. д. Вторая мотивировка, утверждаемая Белым вместо первой «ложной»,—антропософия.

Причина—появление роя, ослабление ощущения сюжета и перенесение установки на образ. Результат—появление так называемых орнаменталистов.

Современная русская проза в очень большой части своей орнаментальна, образ в ней преобладает над сюжетом. Некоторые орнаменталисты, как Замятин и Пильняк, зависят от Андрея Белого непосредственно, некоторые, как Всеволод Иванов, не зависят, некоторые зависят от Пильняка и Замятина. Но создала их не зависимость не влияние, а общее ощущение, что старая форма не пружинит.

Социальный заказ и мировоззрение полезны для художника как повод к изменению формы, которая потом в процессе дальнейшей работы художественно осмысливается..

Теперь—о «рое» и «строе» у Белого.

«Первые мои миги-рои; «рой, рой—все роится», первая моя философия: в роях я роился, колеса описывал—после: уже со старухой; колесо и шар—первые формы, сроенности в рое.»

«Строенное стало мне строем: колеся, в роях выколесил я дыру с ее границей—трубой» и т. д.

Становятся сраиваются папа, быкоголовый человек обращается в доктора Дорионова, и тетя Дотя возникает из звукохода.

Вещи возникают из слов, иногда «рой» дается каламбуром, мотивированным детским восприятием. Например:

«Мама моя с ударениями твердила:

— Ежешихинский.

— Что такое?

— В трубу вылетел».

Это и подтвердил чей-то голос:

«— Ежешихинский идет сквозь огонь и медные трубы».

Размышление о несчастиях Ежешихинского, забродившего в трубах, и бродящего там доселе, было первым размышлением о превратностях судеб.

«Объяснение—воспоминание созвучий; понимание—их танец; образование—умение летать на словах; созвучие слов—сирена.»

Здесь, как обычно у Андрея Белого, каламбур—словообразование имеет у него два смысла: образование—становление и образование—получение знания).

Белого поражает звук слова «Кре-мль».

«Кремль» что такое? Уже «крем брюле» мною откушан, он сладкий, подали его в виде формочки—выступами, в булочной Савостьянова показали мне «Кремль»—это выступы леденцовых, розовых башен; и мне ясно, что—«кре»—крепость выступцев «Кре-мля, крема, крепости», а-м, мль—мягкость, сладость, и потом уже показали мне .... на голубой дали неба—кремлевские башенки: розоватые, крепкие, сладкие».

Иногда используется реализация метафоры или буквальное понимание слова.

— Валериан Валерианович Блещенский.....
— Что такое?
— Сгорает от пьянства.

«И Валериан Валерианович Блещенский встает предо мною...... в огнях». Валериан Валерианович все равно что полено, деревянная кукла он: деревянная кукла в окне парикмахера».

«Рой»—занимает главным образом первые две главы «Котика Летаева». Затем ряды образов оказываются установленными. И тогда автор переходит уже к более фабульному рассказу. Образы в этом рассказе не являются заново, у каждого героя—папы, няни, доктора Пфефера, есть свой ряд. Привычки Котика: скашивание глазок, ощущение от кашицы и даже сидение на особом креслице, снабжены своими рядами, упоминаясь, они вызывают свой ряд, они (события строя) только крючки, к которым притянут «рой». Каждая вновь вступающая деталь становится роем. Сроенная, она протягивается через всю вещь.

Рой сопровождает ее как подкладка, подтверждаемый рядом повторяющих моментов.

«Я умею скашивать глазки (смотреть себе в носик), узоры, бывало, снимаются с места» (стр. 46).

«Из кроватки смотрю: на букетики обой; я умею скашивать глазки, и стены, бывало, снимаются; перелетают на носик» (стр. 55).

«Я умею скашивать глазки (смотреть себе в носик), и стены, бывало, снимаются» (2 книга, стр. 39).

Скашивание глаз не просто игра, а снимание вещей с места, разрушение строя, переход, возвращение в рой. Иногда связь «роя» и «строя» взята нарочно парадоксальная; младенец на горшке—стародавний арфист, кашка обманула его, и он созерцает древних гадов и видит метаморфозы вселенной (стр. 53).

Белый заботится о второй мотивировке своей вещи (первая—антропософская), но не выдерживает ее правдоподобности. У него мальчик видит (подробно) устройство человеческого черепа внутри, видит полу-эллипсисы и строит ряды, не реализующие метафору, а развеществляющие слово.

Общее строение произведения, однако, отдает доминанту одному из заданий; антропософская вещь, написанная Белым в самый разгар антропософских увлечений, все больше превращалась в автобиографию.

V

«Преступление Николая Летаева» продолжает «Котика Летаева» и отчасти дублирует его. Если следить по фабуле, то кажется, что начало одной вещи перекрывает конец другой. С этой точки зрения «Николай Летаев»—вторая редакция «Котика Летаева». Сам Андрей Белый полувраждебно смотрит на «Николая Летаева».

Николай Летаев по Андрею Белому—духовное молоко, «пища для оглашенных». Но не верьте писателям, у них психология ходит отдельно и досылается к роману особым приложением. Часто писатель в стихах отрекается от стихов, в романе—от романа. Даже в кинематографе иногда появляется на экране (сам видел) реплика героя: «как красиво, совсем как в кинематографе». И утверждение иллюзии, и обострение ее, и отрицание ее—все прием искусства. Объективно, конечно, «Николай Летаев» сменил, вероятно, «Записки Чудака» и вытеснил (отчасти) Котика Летаева в по-

рядке внутренней борьбы автора, а не является уступкою оглашенным.

По строению «Николай Летаев» обращает наше внимание тем, что в нем больше выражен мемуарный характер— больше событий. Выдвинуты отец и мать. Они существуют уже самостоятельно, уже построены вне Котика. Рой отроился. Может быть, в связи с этим изменился язык произведения, в сторону просачивания в него (при убыли образной затрудненности) затрудненности чисто диалектической. Остранены уже не образ, а слово.

Приведу несколько примеров.

Для убедительности (в густоте) возьму их с двух страниц.

«За стеклами—там, где туман, висенец оловянный, упал перспорхом снежинок, сварившихся в капельки,—сеянец дождик пошел, моргассинник! Уже с желобов-водохлебов вирухает водяная таль.»

«Да и бабахнет непристойность, осклабится весь и покажет галаки свои (это, знаю я, десны: так бабушка их называет), гогочет, кокочет, заперкает, выпустит летное слово...» (стр. 69).

Сам Андрей Белый отчетливо понимает «словарность» своего языка. Привожу пример:

«Открылося мне из бабусиных слов.

— Он—бузыга!

А что есть «буз,га»? У Даля найдешь, а в головке сыщи-ка!» (стр. 69).

Здесь любопытно, как серьезно относился автор к слову, взял и оговорил.

Котика распинают, ведь ссора папы с мамой взята в космическом масштабе, а слово все же отмечено, потому что оно—из игры мастерства, значит—всерьез, и здесь никаких чудес показывать нельзя.

Мир стал—нет роя, но Белому, как художнику, для неравенства вещей нужно инобытие мира. Инобытие мира в этом произведении дано как всеобщность явления.

В «Котике Летаеве» папа расширен до Сократа, до Моисея, а ссора папы с мамой предвечная ссора. А трагедия людей, борьба их «за этакое-такое свое, которое является сперва шутливо, а потом оказывается основным». Папа Бугаев дан бытовым и комичным и тем сильнее отстает

«этакое-такое свое» в нем от его ряда Сократов, Конфуциев, с которыми он связан.

А между тем, «такое-вот, этакое свое»—это слова Генриэтты Мартыновны, неразвитой немочки; фраза сказана про какого-то немчика.

Эта бессмыслица становится знаком тайного смысла. Смысла в ней нет, тайны в ней не получается, хотя она и применена к папе и к маме, и к Афросиму (имеющему тенденцию обратиться в бессмертие), и для окончания ряда, углубления в тайну—к двум гриффонам на чужом подъезде.

Механически построенное применение одного выражения к ряду, понятию, путем гриффонов—прикрепляется к традиционным тайнам. Здесь тайна дана, как бессмыслица, как невнятица, невнятица чисто словесная, в которой упрекали Блока (и Белый упрекал),—невнятица, которая, может быть, нужна искусству, но которая не приводит к антропософии.

Постоянные образы и эпитеты, проходящие через все произведение, уже начинают канонизироваться в «Николае Летаеве». Герои снабжаются ими и ими преследуются как лейтмотивами. Часто образ несколько раз и комически реализуется и каламбурно изменяется.

> «Дядя Вася имеет кокарду, кокарду за усердную службу, жетон, он представлен к медальке, но клекнет и керкает кашлем, пять лет обивает пороги Казенной Палаты.»
>
> «А чем? Если войлоком—просто, а камнем—не просто...»
>
> «Как это? В три погибели?»

Дальше идет реализация метафоры «погибелей», как изгибание втрое, просовывание головы между ног и вытаскивание платков из-за фалды зубами. Для довершения реализации метафоры весь отрывок у Белого набран узким столбцом среди страницы. Столбец этот идет углами и изгибается в три погибели.

Бунт и пьянство дяди Васи изображается отрицанием этого второго ряда, отрицанием реализованного образа.

> «И мама играет:—
>
> — Снялось, понеслось, запорхали события жизни в безбытии звуков, опять заходил по годам кто-то длинный; то—дядя; он встал на худые ходули, на ноги, уходит от нас—навсегда по белеющим крышам; уходит на небо; и принимается с неба на нас брекотать.— «Да, «устал я сгибаться в трех погибелях», будет!».

«— Устал обивать я пороги Казенной Палаты!»
«— Вот—войлок, вот—камни: пускай обивают другие.»
«— Устал от ремесл: не полезная вещь ремесло!»
«— Ухожу я от вас!»

Я нарочно удлинил цитату, чтобы на ней показать связь образов между собой: игра матери героя связана с ее рядом «рулада», а последняя фраза обобщает «дядю Васю».

Сама игра дается дальше в виде девочки, идущей по звукам, девочка эта—сама мама, но дальше девочка обращается в понимание.

В обычном романе на первом плане была связь предметов фабульного ряда, если герой и имел свое сопровождение, то обычно его сопровождала вещь, и иногда вещь играла сюжетную роль, служила одной из связующих нитей сюжета.

У Андрея Белого связаны не вещи, а образы. «Эпопея»—задание главным образом масштабное.

VI

«Воспоминания о Блоке»—как будто бы и не «Эпопея», и все же рядом. Вероятно, это материалы к «Эпопее».

Здесь развертывание идет как путем развития отдельных эпизодов, так и введением отдельных глав, дающих антропософскую разгадку Блока. Главы эти состоят из одних цитат, данных вне контекста, отрывистых и не принимающих во внимание изменения смысла слова в зависимости от всего стихотворения. В них объясняется, например, эволюция Блока, в связи с изменениями употребительнейших цветов в его стихах. Мысль как будто очевидная, но тем не менее неправильная. Нельзя воспринимать произведения поэта как ряд его признаний, скрепленных честным словом. Даже самообнажающий писатель, как Андрей Белый, себя обнажить не может. То, что кажется Белому личным высказыванием,—оказывается новым литературным жанром.

Еще менее следует верить в документальность признаний поэтов и в серьезность их мировоззрения.

Мировоззрение поэта своеобразно преломлено—при условии, что поэт профессиональный—тем, что оно является материалом для построения стихов.

Поэтому в верованиях поэта много иронии, они—игровые. Границы серьезного и юмористического сглажены у поэта отчасти и тем, что юмористическая форма, как наименее канонизованная и в то же время наиболее ярко работающая с ощущениями смысловых неравенств,—подготовляет новые формы для искусства серьезного. Связь формы Маяковского с формами сатириконцев и стиха Некрасова со стихом русского водевиля неоднократно выяснялась формалистами (О. Брик, Б. Эйхенбаум, Юрий Тынянов). Менее известны примеры из Андрея Белого. «Симфонии» Андрея Белого полу-юмористическое произведение, т.-е. их осмысливание всерьез появилось позже, между тем без «Симфоний», казалось бы, невозможна новая русская литература. Даже ругающие Андрея Белого—ругают его, находясь под его неосознанным стилевым влиянием. О «юмористичности» (не умею уточнить слово) задания «Симфоний» говорил мне сам Андрей Белый, с видом человека, внезапно открывшего в томе «Нивы» за 1893 г. изумительно интересную картинку.

Кроме вставных антропософских статей с цитатами о лиловом и золотом цвете, «Воспоминания о Блоке» наполнены отголосками ссор Блока с Белым. Ссоры Блока с Белым вероятно реальны, их трудно целиком разложить на явления стиля. Но нужно сделать очень существенные оговорки. В старину писатель об этом не писал бы (Львов-Рогачевский думает, что это потому, что встарину писатели были лучше). В руках писателя—выбор фактов. Например, Чехов при жизни не напечатал своих записных книжек, для нас же они интересны сами по себе, теперь же Горький свои «Записные книжки» печатает, а вот повести Чехова нам скучноваты. Есть сказка про мужика и медведя. Работали они пополам: одному корешки, другому вершки. Мужик же сеял то рожь то репу и надувал медведя. В литературе есть свои корешки и вершки, и фокус литературного момента все время перемещается. Сейчас сеют репу, и мемуарная литература, «сырой материал» «записных книжек», и есть гребневая литература наших дней.

Ссора Блока с Белым (кроме неизвестных нам и в книге невыясненных моментов) в воспоминаниях описана так, что оказывается—Белый всегда был Дрезденским деревом, а Блок никогда. Правда, существовало содружество: Блок,

Белый, Любовь Дмитриевна Блок, С. М. Соловьев, которое претендовало на «мамский престол», противопоставляемый «папскому», в Риме находящемуся. Но устав этого общества был шутливым и пародийным. Правда, свадьба Блоков воспринималась Белым как эпохальная, и спор шел о том, кто такая Любовь Дмитриевна,—Беатриче ли она или София. Между тем самопостроение кружка, который Белый рассматривает антропософски, было сознательной пародией.

Сидения прерывались шутками, импровизацией, шаржем:

«ковер золотой, аполлонов, был мужем; дурачились, изображая какими казались бы мы непосвященным. С. М. Соловьев начинал буффонаду: и мы появлялись в пародиях перед нами же сектой «блоковцев», контуры секты выискивает трудолюбивый профессор культуры из XIII века; С. М. ему имя измыслил: то был академик философ Lapan, выдвигающий труднейший вопрос, существовала ли секта, подобная нашей».

Так философская идея существовала в этой среде в виде полу-пародии. Не в реальном ряду, а в книге, ссора Блока с Белым изображается как отступление Блока от заветов Lapan'a. Для Белого 1922 года Lapan и есть истина.

Написание Блоком «Балаганчика» (с ироническим каламбурным восприятием мистики) воспринималось Белым как измена. Блок был гораздо свободнее в использовании художественного материала (и это все время до «Двенадцати»). Друзей же Белого (Эллиса, например) и всю антропософию он прямо не переносил. Белый же, вырываясь из произведения, трагически упрекает судьбу.

«Позднее—я рассказывал Блоку; антропософия мне открыла то именно, что для нас в эти годы стояло закрытым, но было уже поздно, стоял опаленным. А. А., потому что он ранее прочих стоял пред «Вратами» (стр. 157, «Эпопея», № 3).

Дальше, говорит Белый,—«мы отдались световому лучу мы схватились за луч, как дети, а луч был огнем: он нас сжег... «Блок» теперь спит; я калекой тащусь по спасительным, поздно пришедшим путям» (стр. 158).

Для современного читателя ежесекундные отправления Белого от каждого слова в бесконечность кажутся модами 1901 года. Их можно прочесть в новом осмысливании роя, в россыпи же они невыносимы. Тяжело узнавать на каждой строчке, что человек значит Чело Века.

В композиционном отношении гораздо интереснее другой прием, примененный Белым на протяжении всех «Воспоминаний».

Вещи даются в двух восприятиях, в Беловском и Блоковском, особенно удачно сделано это в отрывке, в котором Белый, подробно описав свою встречу с А. А., тут же дает «как бы описал эту сцену» Блок.

Композиционно обновлен также прием протекающего образа, особенно удачно использован он в главах о Д. С. Мережковском. Здесь и знаменитые «помпоны» на туфлях Мережковского, и Пирожков (издатель, с которым ведет переговоры Д. С.). Пирожков сперва описывается, утверждается, потом просто упоминается и—вдруг делается «образом»: «... явился Д. С. очень-очень любезный и милый и как будто бы светский: как будто пришел Пирожков». Вся вещь еще не ровна, Андрей Белый все время хочет дать «ландшафты фантазии, слышимой молча за словом», а у него лучше всего выходят мемуары, а в мемуарах этих легче всего читаются юмористические, слегка карикатурные страницы.

Я не знаю, в каком отношении к «Воспоминаниям» находится «Арбат». Кажется, «Арбат» продолжение «Воспоминаний». Но весь тон другой, и установка явно дана на документальность. Вещь не обращается просто в мемуары, она художественно осмыслена целиком. «Собственные имена» использованы для создания трудной формы. Вещь кажется написанной на диалекте, но у этого диалекта есть своя мотивировка. Вещь написана периодами по две страницы, периоды наполнены, «с ссылками на факты», обращающиеся в протекающие образы.

Второй план произведения дан путем осмысливания всего происходящего на Арбате, как знак происходящего в мире.

Так, «Выгодчиков свет»—это свет в магазине Выгодчикова; увидав этот свет, Бугаев сказал свое первое слово «Огонь». Но «Выгодчиков свет» в то же время—«свет вообще», а собственные имена в «Арбате» не что иное как своеобразное замещение протекающих образов.

Был старый спор у символистов, раскалывающий их вертикально, как раса какая-нибудь раскалывается в самой себе на длинноголовых и короткоголовых. У символистов

был спор по вопросу, был ли или не был символизм только методом искусства.

Всей своей жизнью показывал Андрей Белый, что символизм не только искусство.

Спор, кажется, кончается. Не слышно в последней вещи Андрея Белого об антропософии. Антропософия сыграла свою роль, она создала новое отношение к образу и своеобразную двупланность произведения.

Математик Пуанкаре (кажется он) говорил, что математики убирают потом леса, по которым они добрались до своего построения. Леса Белого убираются. Его сегодняшняя проза не проще прежней, но в ней новая форма уже целиком эстетически осмыслена. Она войдет в новую русскую прозу.

Попытки же Белого жить параллельно антропософии останутся его личным несчастием. В таких подсобных несчастиях иногда нуждается человеческая культура. Они необходима как разлука для торможения действия романа.

ЛИТЕРАТУРА ВНЕ «СЮЖЕТА»

I

В «Вильгельме Мейстере» Гете есть «Исповедь прекрасной души». Героиня этой исповеди говорит, что она относилась к красоте художественного произведения так, как относятся к красоте шрифта книги: «хорошо иметь красиво напечатанную книгу, но кто читает книгу за то, что она красиво напечатана?».

И она, и Гете за нее, знали, что говорить так — значит ничего не понимать в искусстве. А между тем такое отношение так же привычно для большинства современных исследователей искусства, как привычно косоглазие для китайца.

И если этот взгляд уже смешон в музыке, провинциален в изобразительных искусствах, то в литературе он живет во всех оттенках.

Но, рассматривая литературное произведение и смотря на так называемую форму его, как на какой-то покров, сквозь который надо проникнуть, современный теоретик литературы, садясь на лошадь, перепрыгивает через нее.

Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение и это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой.

Отсюда же безвредность, замкнутость в себе, неповелительность искусства. История литературы двигается вперед по прерывистой переломистой линии. Если выстроить в один ряд всех тех литературных святых, которые канонизованы, например, в России с XVII по XX столетие, то мы не получим линии, по которой можно было бы проследить историю развития литературных форм. То, что пишет Пушкин про Державина, не остро и не верно. Некрасов явно не идет от Пушкинской традиции. Среди прозаиков Толстой также явно не происходит ни от Тургенева ни от Гоголя, а Чехов не идет от Толстого. Эти разрывы происходят не потому, что между названными именами есть хронологические промежутки.

Нет, дело в том, что наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику. Сперва развернем формулу. В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, при чем одна из них представляет ее канонизованный гребень. Другие существуют не канонизовано, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и с рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина.

Пушкинская традиция не продолжалась за ним, т.-е. произошло явление того же типа, как отсутствие гениальных и остро даровитых детей у гениев.

Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, ощутимых уже не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явлением служебным, внеощутимым. Младшая линия врывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брика), прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизует темы и темпы «цыганского романса», а Чехов вводит «Будильник» в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа—это революция, нечто в роде появления нового класса.

Но, конечно, это только аналогия. Побежденная «линия» не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того, в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней форме, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли.

Теперь перейдем к Розанову для новых отступлений.

В своей заметке о Розанове я коснулся только его трех последних книг: «Уединенного» и «Опавших листьев» (короба первого и второго).

Конечно, в этих произведениях, интимных до оскорбления, отразилась душа автора. Но я попробую доказать, что душа литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма. Или, употребляя мою формулу: «Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов», перехожу на цитату из Розанова — «Опавшие листья» (короб I).

«Все воображают, что душа есть существо. Но почему она не есть музыка? И ищут ее «свойства» (свойства предмета). Но почему она не имеет только строй?..

За кофе утром» (стр. 339)

Художественное произведение имеет душу, как строй, как геометрическое отношение масс. Подбор материала для художественного произведения совершается тоже по формальным признакам. Выбирают величины значимые, ощутимые. Каждая эпоха имеет свой индекс, свой список запрещенных за устарелостью тем. Такой индекс накладывает, например, Толстой, запрещая писать про романтический Кавказ, про лунный свет.

Здесь типичное запрещение «романтических тем». У Чехова мы видим другое. В своей юношеской вещи: «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. д.» он перечисляет шаблонные места:

«Богатый дядя, либерал или консерватор, смотря по обстоятельствам. Не так полезны для героя его наставления, как смерть.

Тетка в Тамбове.

Доктор с озабоченным лицом, подающий надежду на кризис, часто имеет палку с набалдашником и лысину.

Подмосковные дачи и заложенное имение на юге.»

Как видите, здесь запрещение наложено на некоторые типичные бытовые «положения». Запрещение это сделано не потому, что нет больше докторов, заявляющих, что кризис прошел, но потому, что это положение уже стало клише. Есть возможность подновить клише, подчеркнув его условность, и здесь возможна удача, удача игры с банальностью. Но такая удача единична. Привожу пример (Гейне):

Die Rose, die Lilje, die Sonne
Die liebt'ich einst alle in Liebeswonne
(дальше игра на рифмах: alleine—eine—kleine—feine—reine=кровь—любовь—радость—младость).

Но запрещенные темы продолжают существовать вне канонизованной литературы так, как существует сейчас и существовал всегда эротический анекдот, или так, как существуют в психике подавленные желания, изредка выявляясь в снах, иногда неожиданно для своих носителей. Тема последней домашности, домашнего отношения к вещам, супружеская двухспальная любовь не подымалась или почти никогда не поднималась в «большой свет» литературы, но она существовала, например, в письмах.

«Целую тебя в детской, за ширмами, в сером капоте»—

пишет Толстой своей жене.

(29 ноября 1864 г.)

Или в другом месте:

«Так Сережа к клеенке лицо прикладывает и «агу» кричит? Посмотрю я. Ты меня так удивила, объяснив, что ты спишь на полу; но Любовь Алекс—а сказала, что и она спала, и я понял. Я и люблю, и не люблю, когда ты подражаешь ей. Я желал бы, чтобы ты была такая же существенно хорошая, как она.

После после завтра, на клеенчатом полу, в детской обойму тебя, тонкую, быструю, милую мою жену».

(10 декабря 1864 г.)

Но время шло, стерся и стал штампом толстовский материал и прием. Толстой, как гений, не имел учеников. И без объявления, без составления нового списка запрещенных тем, его творчество ушло в запас. Тогда произошло то, что происходит в супружеской жизни, по словам Розанова, когда исчезает чувство различия между супругами:

«Зубцы (разниа) перетираются, сглаживаются, не зацепляют друг друга. И вал останавливается, работа приостанавливается, потому что исчезла машина, как «противопоставленность.»

«Эта любовь, естественно умершая, никогда не возродится. Отсюда, ранее ее (полночь) окончанья вспыхивают измены, как последняя надежда любви, ничто так не отдаляет (творит разницу любящих), как измена которого нибудь. Последний, еще не стершийся зубец нарастает, и с ним зацепляется противолежащий зубчик.» («Опавшие листья», стр. 212).

Такой изменой в литературе является смена литературных школ.

Общеизвестен факт, что величайшие творения литературы (говорю сейчас только о прозе) не укладываются в рамки определенного жанра. Трудно определить, что такое «Мертвые души», трудно отнести это произведение к определенному жанру. «Война и мир» Льва Толстого, «Тристрам Шенди» Стерна с почти полным отсутствием обрамляющей новеллы, могут быть названы романом только за то, что они нарушают именно законы романа. Сама чистота жанра, например, жанра «ложно-классической трагедии», понятна только, как противопоставление жанра не всегда нашедшему себя канону. Но канон романа, как жанра, быть может, чаще чем всякий другой способен перепародироваться и переиначиваться.

Я разрешаю себе, следуя канону романа XVIII века, отступление.

Кстати об отступлениях. У Фильдинга в «Джозефе Эндрьюсе» есть глава, вставленная после описания драки. Глава эта содержит описание разговора писателя с актером и носит следующее название: «В с т а в л е н н а я и с к л ю ч и т е л ь н о д л я т о г о, ч т о б ы з а д е р ж а т ь д е й с т в и е».

Отступления вообще играют три роли. Первая их роль состоит в том, что они позволяют вводить в роман новый материал. Так, речи Дон-Кихота позволили ввести Сервантесу в роман различный критический, философский и тому подобный материалы. Гораздо более значения имеет вторая роль отступлений — это задержание действия, торможение его. Прием этот широко использован Стерном. Сущность приема состоит у Стерна в том, что один сюжетный мотив развертывается то экспозицией действующих лиц, то введением новой

темы (у Стерна, например, внесен таким образом рассказ в «Тристраме Шенди» о тетке героя и об ее кучере).

Играя с нетерпением читателя, автор все время напоминает ему об оставленном герое, но не возвращается к нему после отступления, и самое напоминание служит только для подновления ожидания.

В романе с параллельными интригами типа «Несчастных» Виктора Гюго или романов Достоевского в качестве материала для отступления использовано перебивание одного действия другим.

Третья роль отступления состоит в том, что они служат для создания контраста. Фильдинг пишет об этом так (книга пятая, «Том Джонс», том I):

«Для этого мы необходимо должны указать на новую жилу познания, которая, если и была известна прежде, то, по крайней мере, не разработана, сколько нам известно, ни одним из древних или новых писателей. Эта жила—закон контраста. Она проходит по всему в мире и, конечно, не мало способствовала пробуждению в нас идеи красоты как естественной, так и искусственной, ибо—что лучше противоположности может уяснить красоту или превосходство вещи. Так, например, ужасы ночи и зимы делают для нас очевидными красоту дня и лета, и человек, видевший только день и лето, имел бы очень несовершенное понятие о их прелести...»

Я думаю, что приведенная цитата достаточно выясняет третью роль, исполняемую отступлениями,—создание контрастов.

Гейне, собирая свою книгу, тщательно подбирал главы, изменяя их порядок, для создания такой контрастности.

II

Возвращаюсь к Розанову.

Три разбираемые его книги представляют жанр совершенно новый, измену чрезвычайную. В эти книги вошли целые литературные публицистические статьи, разбитые и перебивающие друг друга, биография Розанова, сцены из его жизни, фотографические карточки и т. д.

Эти книги — не нечто совсем бесформенное, так как мы видим в них какое-то постоянство приема их сложения.

Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, с слабо выраженной

обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски.

Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, «сказаться без слов, без формы» — и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму.

Розанов ввел в литературу новые кухонные темы. Семейные темы вводились раньше; Шарлотта в «Вертере», режущая хлеб, для своего времени была явлением революционным, как и имя Татьяны в Пушкинском романе, но семейности, ватного одеяла, кухни и ее запаха (вне сатирической оценки) в литературе не было.

Розанов ввел эти темы или без оговорок, как, например, в целом ряде отрывков:

«Моя кухонная приходо-расходная книжка стоит писем Тургенева к Виардо. Это — другое, но это такая же ось мира и, в сущности говоря, такая же поэзия.

Сколько усилий! бережливости! страха не переступить «черты»! и удовлетворения, когда к первому числу сошлись концы с концами.»

Или в другом месте:

«Люблю чай, люблю положить заплаточку на папиросу (где прорвалась). Люблю жену свою, свой сад (на даче).» («Оп. лист.», стр. 365).

Или с мотивировкой сладким воспоминанием:

«Окурочки-то все-таки отряхиваю. Не всегда, но если с $^1/_2$ папиросы не докурено. Даже и меньше». «Надо утилизировать» (вторично употребить остатки табаку). «А вырабатываю 12.000 в год и, конечно, не нуждаюсь в этом. Отчего? Старая неопрятность рук (детство) и даже, пожалуй, по старой памяти ребяческих лет. Отчего я так люблю свое детство? Свое умученное и опозоренное детство.» («Оп. лист.», Кор. 2, стр. 106)

Среди вещей, созданных заново, создался и новый образ поэта:

«С выпученными глазами и облизывающийся—вот я. Некрасиво? Что делать.»

Или еще:

«Это золотые рыбки, играющие на солнце, но помещенные в аквариуме, наполненном навозной жижицей. И не задыхаюсь. Неправдоподобно. И однако—так.» («Уединенное», стр. 181)

Розанов ввел новые темы. Почему он их ввел? Не потому, что он был человек особенный, хотя он был человек гениальный, то-есть особенный; законы диалектического самосоздавания новых форм и привлечения новых материалов оставили при смерти форм пустоту. Душа художника искала новых тем.

Розанов нашел тему. Целый разряд тем, тем обыденщины и семьи.

Вещи устраивают периодические восстания. В Лескове восстал «великий, могучий, правдивый» и всякий другой русский язык, отреченный, вычурный, язык мещанина и приживальщика. Восстание Розанова было восстанием более широким,—вещи, окружавшие его, потребовали ореола. Розанов дал им ореол и прославление.

«Конечно, не бывало еще примера», пишет дальше Розанов, «и повторение его немыслимо в мироздании, чтобы в тот самый миг, как слезы текут и душа разрывается, я почувствовал неошибающимся ухом слушателя, что они текут литературно, музыкально, «хоть записывай», и ведь только потому я записывал («Уединенное»,—девочка на вокзале, вентилятор).»

Привожу оба места, упомянутые Розановым в скобках:

«Недодашь чего—и в душе тоска. Даже если недодашь подарок. (Девочке на вокзале, Киев, которой хотел подарить карандаш-вставочку, но промедлил, и она с бабушкой ушла). А девочка та вернулась, и я подарил ей карандаш, никогда не видела, и едва мог объяснить, что за «чудо». Как хорошо ей и мне.» («Уед.», стр. 211)

«Томительно, но не грубо свистит вентилятор в коридорчике: я заплакал почти»—«да, чтобы слушать его я хочу жить, а главное—друг должен жить. Потом мысль неужели он (друг) на том свете не услышит вентилятора». И жажда бессмертия так схватила меня за волосы, что я чуть не присел на пол.» («Уед.», 265)

Самая конкретность ужаса Розанова есть литературный прием.

Чтобы показать сознательность домашности, как приема, у Розанова, обращу внимание на одну *графическую* деталь его книг. Вы, наверное, помните семейные карточки, вклеенные в оба короба Розановских «Опавших листьев» (стр. 38 в первом и 195 во втором). Эти карточки производят странное, необычное впечатление. Если приглядеться к ним пристально, то станет ясной причина этого впечатле-

ния: карточки напечатаны без бордюра, не так, как обычно печатаются иллюстрации в книгах. Серый фон карточек доходит до обреза страницы. Никакой надписи или подписи под карточкой нет. Все это, вместе взятое, производит впечатление не книжной иллюстрации, а подлинной фотографии, вклеенной или вложенной в книгу. Сознательность этого образа воспроизведения доказывается тем, что таким способом воспроизведены только некоторые с е м е й н ы е фотографии, иллюстрации же служебного типа напечатаны обычным способом с оставлением полей.

Правда, с полями напечатана фотография детей писателя, но здесь любопытна подпись:

«Мама и Таня (стоит у колен) в палисаднике на Павловской ул. в СПБ. (Пет. Сторона). Рядом—мальчик Несветевич, сосед по квартире. Дом Ефимова, № 2.»

В ней характерно точное полицейское указание адреса, документальность изображения, что также является определенным стилистическим приемом.

Мои слова о домашности Розанова совершенно не надо понимать в том смысле, что он исповедывался, изливал свою душу. Нет, он брал тон «исповеди» как прием.

III.

В «Темном лике», в «Людях лунного света», в «Семейном вопросе в России» Розанов выступал публицистом, человеком нападающим, врагом Христа.

Таковы же были его политические выступления. Правда, он писал в одной газете, как черный, а в другой, как красный. Но это делалось все же под двумя разными фамилиями, и каждый род статей был волевым, двигательным, и каждый род их требовал своего особого движения. Существование же их в одной душе было известно ему одному и представляло чисто биографический факт.

В трех последних книгах Розанова дело резко изменилось, даже не изменилось, а переменилось начисто.

«Да» и «нет» существуют одновременно на одном листе,—факт биографический возведен в степень факта стилистического. Черный и красный Розанов создают художественный

контраст, как Розанов грязный и божественный. Само «пророчество» его изменило тон, потеряло провозглашение, теперь это пророчество домашнее, никуда не идущее.

«Пророчество не есть у меня для русских,—а мое домашнее обстоятельство и относится только до меня (без значения и влияния, есть частность моей биографии), 14 дек. 1911.» (стр. 143)

Отсюда (из литературности), «не хочу»—отсутствие воли к действию Розанова. Величины стали художественным материалом, добро и зло стали числителем и знаменателем дроби, и измерение этой дроби нулевое.

На «не хочу» Розанова я хочу привести несколько примеров из его текста.

«Никакого интереса к реализации себя, отсутствие всякой внешней энергии, «воли к бытию». Я—самый нереализующий человек.»

«Хочу ли я играть роль? Ни малейшего (жел.)» («Оп. лист.», стр. 507)

«Хочу-ли я, чтобы очень распространилось мое ученье? Нет. Вышло бы большое волнение, а я так люблю покой... и закат вечера и тихий вечерний звон.» («Оп. лист.», стр. 95)

«Я мог бы наполнить багровыми клубами дыма мир.... Но не хочу. [«Люди лунного света (если бы настаивать); 22 марта 1912 года]. И сгорело бы все... Но не хочу. Пусть моя могилка будет тиха и «в сторонке.» («Люди лун. св.» тогда же) («Оп. лист.», стр. 11)

Единственно несомненное во всем этом, единственное, чего хочется — это «записать!»

«Всякое движение души у меня сопровождается выговариванием. И всякое выговаривание я хочу непременно записать. Это—инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература.» (Стр. 863).

Все эти «не хочу» написаны в книге особенной — книге, уравнивающей себя священному писанию. Обращаю внимание, что алфавитный перечень к «Уединенному», «Опавшим листьями» (обоим Коробам) составлен по образу «Симфонии», сборника текстов нового и ветхого завета, расположенных в алфавитном порядке:

«Авраама призвал бог, а я сам призвал бога.» («Уедин.» 129)

«А все-таки мелочной лавки из души не вытер.» («Оп. листья», стр. 40)

«Автономия университета», Короб. I, 240—и т. д.

Я постарался показать, что «три книги» Розанова произведение литературное. Указал также на характер одной из тем, преобладающих в книге, — это тема обыденщины, гимн частной жизни. Тема эта не дана в своем чистом виде, а использована для создания контрастов.

Великий Розанов, охваченный огнем, как пылающая головня, пишущий священное писание, — любит папиросу после купанья и пишет главу на тему «1 рубль 50 коп.» — Здесь мы входим в сферу сложного литературного приема.

«Смотри, ей весело грустить, такой нарядно обнаженной», пишет Анна Ахматова.

В приведенном отрывке важно противоречие между словами «весело» и «грустно» и между «нарядно» и «обнаженной». (Не нарядно одетая, а нарядно обнаженная).

У Маяковского есть целые произведения, построенные на этом приеме, как, например, «Четыре тяжелые, как удар». Привожу отрывки:

«Если бы я был нищ, как миллиардер» или
«Если бы я был маленький, как Великий Океан.»

Такой прием носит название оксюморон. Ему можно придавать распространенное толкование.

Название одной из повестей Ф. Достоевского «Честный вор» — есть несомненный оксюморон, но и содержание этой повести есть такой же оксюморон, развернутый в сюжет.

Таким образом мы приходим к понятию оксюморона в сюжете. Аристотель говорит (цитирую его не как священное писание)...

«но когда страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата или сын—отца, или мать—сына, или сын—мать, или же намеревается убить, или делает что-нибудь другое в этом роде, вот (сюжет, которого) следует искать поэту.»

Здесь оксюморичность основана на противопоставленности родства и вражды.

На оксюмороне основаны очень многие сюжеты, например, портной убивает великана, Давид — Голиафа, лягушки — слона и т. д. Сюжет здесь играет роль оправдания — мотивировки и в то же время — развития оксюморона. Оксю-

мороном является и «оправдание жизни» у Достоевского — пророчество Мармеладова о пьяницах на страшном суде.

Творчество и мировые слова, сказанные Розановым на фоне «1 р. 50 коп.», и рассуждение о том, как закрывать вьюшки — являются одним из прекраснейших примеров оксюморона.

Эффект увеличивается еще другим приемом. Контрасты здесь основаны не только на смене тем, но и на несоответствии между мыслью или переживанием и их обстановкой. Могут быть два основных случая литературного пейзажа: пейзаж, совпадающий с основным действием, и пейзаж, контрастирующий с ним.

Примеров совпадающих пейзажей можно найти много у романтиков. Как хороший пример пейзажа противопоставленного, можно привести описание природы в «Валерике» Лермонтова или описание неба над Аустерлицем у Толстого. Гоголевский пейзаж (в поздних вещах) представляет несколько иное явление: сад Плюшкина не противопоставлен непосредственно Плюшкину, но входит как составная часть в лирическую — высокую сторону произведения, и вся эта лирическая струя в целом противопоставлена «сатирической». Кроме того, Гоголевские пейзажи «фонетические», т.-е. они—мотивировка фонетических построений.

«Пейзаж» Розанова — второго типа. То-есть это пейзаж противопоставленный. Я говорю про те сноски внизу отрывков, в которых сказано, где они написаны.

Некоторые отрывки написаны в ватерклозете, мысли о проституции пришли ему, когда он шел за гробом Суворина, статья о Гоголе обдумана в саду, когда болел живот. Многие отрывки «написаны» «на извозчике» или приписаны Розановым к этому времени.

Вот что пишет об этом сам Розанов:

«Место и обстановка пришедшей мысли» везде указаны (абсолютно точно) ради опровержения фундаментальной идеи сенсуализма «nihil est in intellectu, quod non fuerat in sensu». Всю жизнь я наоборот, наблюдал, что in intellectu происходящее находится в полном разрыве с quod fuerat in sensu. Что вообще жизнь души и течение ощущений, конечно, соприкасаются, отталкиваются, противодействуют друг другу, совпадают, текут параллельно, но лишь в некоторой части. На самом же деле жизнь души имеет и другое русло, свое

самостоятельное, а самое главное—имеет другой исток, другой себе толчок.

Откуда же?

От бога и рождения.

Несовпадение внутренней и внешней жизни, конечно, знает каждый в себе, но в конце концов с самых ранних лет (13-ти—14-ти) у меня это несовпадение было до того разительно (и тягостно часто «служебно» и «работно»—глубоко вредно и разрушительно), что я бывал в постоянном удивлении этому явлению (степени этого явления); и пиша здесь вообще все, что «поражало и удивляло меня» как и что «нравится или очень не нравится», записал и это. Где против «природы вещей» (время и обстановка записей) нет изменений ни иоты.

Это умственно. Есть для этих записей обстановки и времени и моральный мотив, о котором когда-нибудь потом.»

Все это примечание помещено в «Опав. лист.» на стр. 525 после списка опечаток; здесь мы видим обычный прием Розанова: помещение материала на необычное место.

Здесь меня интересует установка автора на противоречие места действия и самого действия. Его указания на «достоверность» места менее интересны, так как он совершал выбор, где дать указание места (не все отрывки, точнее большинство их не локализировано). Само утверждение документальности — обычный литературный прием, который равно встречается у Розанова и аббата Прево в «Манон Леско» и всего чаще выражается в замечаниях, что «если бы я писал роман, то герой сделал бы то-то и то, но так как я не пишу романа», и дальше роман продолжается. Предлагаю сравнить у Маяковского:

> Этого стихами нельзя сказать
> Выхоленным ли языком поэта
> Огненные сковороды лизать...

и дальше идут такие же стихи.

Вообще такие указания на выпад из литературы обычно служат для мотивировки ввода нового литературного приема.

IV

Теперь постараюсь кратко нарисовать сюжетную схему «Уединенного» и двух Коробов «Опавших листьев».

Даны несколько тем. Из них главные: 1) Тема друга, (о жене), 2) Тема космического пола, 3) Тема газеты об оп-

позиции и революции, 4) Тема литературная с развитыми статьями о Гоголе, 5) Биография, 6) Позитивизм, 7) Еврейство, 8) Большой вводный эпизод писем и несколько других.

Такое изобилие тем — факт не единичный. Мы знаем романы с учетверенной и упятеренной интригой, сам же прием разрушения сюжета вводными темами, перекликающимися между собой, уже был использован Л. Стерном, который одновременно вел не меньше тем.

Из трех книг «Уединенное» представляет самостоятельную законченность.

Ввод новых тем производится так. Нам дается отрывок готового положения без объяснения его появления, и мы не понимаем, что видим; потом идет развертывание, — как будто сперва загадка, потом разгадка. Очень характерна тема «друга» (о жене Розанова). Сперва идет просто упоминание (стр. 110), потом (стр. 133) намеки вводят нас в средину вещей, нам дается человек кусками, кусками, взятыми как от знакомого, но только много позднее отрывки стекаются, и мы получаем связную биографию жены Розанова, которую можно восстановить, выписав все заметки о ней в теме жены; неудачный диагноз Бехтерева тоже сперва является простым упоминанием фамилии Карпинского:

Зачем я не позвал Карпинского.
Зачем я не позвал Карпинского.
Зачем я не позвал Карпинского...

И только после мы получаем объяснение в истории неверного диагноза, не принявшего во внимание «рефлекса зрачков». Так же «Бызов». Сперва дана одна его фамилия (первый Короб, стр. 225), потом он развернут в образ. Этим достигается то, что прежде всего новая тема не появляется для нас из пустоты, как в сборнике афоризмов, а подготовляется исподволь, и действующее лицо или положение *продергивается через весь сюжет*.

Эти перекликания тем и составляют в своем противопоставлении те нити, которые, появляясь и снова исчезая, создают сюжетную ткань произведения. В «Дон-Кихоте» Сервантес, развертывая вторую часть, пользуется именами людей, упомянутых в первой, например, мавра Рикоте, соседа Пансо.

В некоторых темах наблюдается любопытное скопление отрывков, например, в теме о литературе есть разработанная статья о Гоголе. Она, кроме отрывков, состоит и из развитой статьи (стр. 234—239); так же в конце Короба второго сосредоточиваются противопозиционные намеки Розанова в целую статью. Она идет в газетном тоне и вдруг резко противопоставлена космическому концу книги о мировой груди.

Вообще отрывки у Розанова следуют друг за другом по принципу противоставления тем и противоставления планов, т.-е. план бытовой сменяется планом космическим, например, тема жены сменяется темой Аписа.

Таким образом мы видим, что «три книги» Розанова представляют собой некоторое композиционное единство типа романов, но без связывающей части мотивировки. Приведу пример. В романах довольно част прием ввода стихов, как это мы видим у Сервантеса, в «Тысяча одной ночи», у Анны Редклиф и отчасти у Максима Горького. Эти стихи представляют собой определенный материал, находящийся в каком-то отношении к прозе произведения. Для ввода их употребляются различные мотивировки, это или эпиграфы, или стихи самих главных действующих лиц, либо стихи вводных лиц, при чем два последних случая представляют собой мотивировку сюжетную, а первый—обнажение приема. Но по существу это тот же прием. Мы знаем, например, что «Анчар» или «Жил на свете рыцарь бедный» Пушкина могли бы быть эпиграфом к отдельным главам «Идиота» Достоевского, и встречаем это стихотворение в самом произведении, как читаемое действующими лицами. У Марка Твэна мы находим в одном романе эпиграфы, взятые из изречений действующего лица: «Вильсон—мякинная голова». У Владимира Соловьева в «Трех разговорах» также подчеркнуто, что эпиграф о панмонголизме сочинен автором (дано через вопрос дамы и ответ господ).

Точно так же связь действующих лиц через их родство, иногда совершенно причудливое и дурно обоснованное, как отцовство Вертера или родство Миньоны в «Вильгельме Мейстере», является только мотивировкой построения произведения, приема их композиционного сопоставления. Иногда слишком трудно мотивируемое обосновывается, как сон, иногда шутливо. Мотивировка сном типична для Ремизова, у

Гофмана в «Коте Муре» сюжетный сдвиг и перепутывание пародийной истории кота с историей человека мотивированы тем, что кот писал на бумагах своего хозяина.

«Уединенное» и «Коробы» можно квалифицировать поэтому как романы без мотивировки.

Таким образом, в области тематической для них характерна канонизация новых тем, а в области композиционной—обнажение приема.

V

Рассмотрим источники новых тем и нового тона Розанова. На первом плане стоят, как я уже говорил, письма. Эта связь подчеркнута самим Розановым, во-первых, в отдельных указаниях:

«Вместо ерунды в повестях» выбросить бы из журнала эту новейшую беллетристику и вместо ее... Ну—печатать д е л о: науку, рассуждения, философию. Но иногда, а впрочем, лучше в отдельных книгах вот воспроизвести чемодан старых писем. Цветков и Гершензон много бы оттуда выудили. Да и «зачитался бы с задумчивостью» иной читатель, немногие серьезные люди.» («Оп. листья», стр. 215)

Розанов даже произвел такую попытку ввода писем сырьем в литературу, напечатав письма своего школьного товарища во втором Коробе. Они представляют собою наиболее крупный кусок в книге и идут сорок страниц.

Второй источник тем—газета, так как при всей условной интимности Розанова в его вещах встречаются, как я уже говорил, целые газетные статьи. Самый подход его к политике газетен. Это небольшие фельетоны с типично фельетонным приемом развертыванья отдельного факта в факт общий и мировой, при чем развертыванье дается самим автором в готовом виде.

Но самой главной чертой зависимости Розанова от газеты является то, что он строил свою книгу наполовину из публицистического материала.

Может быть, так же сама резкость переходов Розанова, немотивированность связи частей, появилась сперва как результат газетной техники и только после была оценена и закреплена как стилистический прием. Кроме канонизации газеты, в Розанове интересно отметить его живое чувство

преемственности от какой-то младшей линии русской литературы.

Если родословная Лескова идет к Далю и Вельтману, то родословная Розанова еще более сложна.

Прежде всего он порывает с общей официальной традицией русской публицистики и отказывается от наследия 70-х годов. И в то же время ведь Розанов человек остро литературный, в своих трех книгах он упоминает сто двадцать три писателя, но его все время тянет к младшим, к неизвестным, к Рцы, к Шперку, к Говорухе-Отроку. Он говорит даже, что слава его интересует, главным образом, как возможность прославить их.

«Сравнительно с Рцы и Шперком как обширно развернулась моя литературная деятельность. Сколько уже издано книг.

Но за всю мою жизнь никакие печатные отзывы, никакие дифирамбы (в той же печати) не дали мне этой спокойной хорошей гордости, как дружба (и я это чувствовал) (от Шперка—и любовь) этих трех людей.

Но какова судьба литературы, отчего же они так незнамениты, отвергнуты, забыты? Шперк, точно предчувствуя свою судьбу, говаривал: «Вы читали (кажется) Грубера? Нет? Ужасно люблю отыскать что-нибудь его. Меня вообще манят писатели безвестные, оставшиеся незамеченными. Что были за люди? И так радуешься, встретив у них необычайную и преждевременную мысль». Как это просто, глубоко и правдиво.»

С этой младшей линией у него были несомненные связи, само название книг «Опавшие листья» напоминает «Листопад» Рцы.

Розанов был Пушкиным этой линии. Его школа была сзади его, как у Пушкина (мнение Стасова и самого Розанова).

«Связь с Пушкиным последующей литературы вообще проблематична. В Пушкине есть одна, мало замеченная черта,—по структуре своего духа он обращен к прошлому, а не к будущему. Великая гармония его сердца и какая-то опытность ума, ясная уже в очень ранних созданиях, вытекают из того, что он существенно заканчивает в себе огромное умственное и вообще духовное движение от Петра и до себя...»

Страхов в прекрасных «Заметках о Пушкине» анализом фактуры его стиха доказывает, что у него вообще не было «новых форм», и относит это к его скромности и «смирению», нежеланию быть оригинальным по форме.

Пушкин строил заново. У нас еще не было необходимости разрушить канон, не было даже канона, достаточно крепкого для разрушения, что доказывается тем, что хорошо известно в его время в России, и во время, непосредственно предшествующее. Стерн не был воспринят со стороны усложнения сюжетного строения и игры на его разрушении, и Карамзин «подражал» Стерну произведениями, построенными младенчески просто. Стерн был воспринят в России только тематически, в то время как Германия восприняла в своем романтизме принципы его композиции, то-есть срифмовала с ним то, что должно было явиться в нёй самостоятельно.

Розанов родился как канонизатор младшей линии в то время, когда старшая была еще могуча, он — восстанье.

Интересно, что не все черты этого прошлого искусства, влачащего до Розанова жалкую, не канонизованную роль, были доведены им до определенной художественной высоты. Розанов брал отовсюду, вводил воровские даже слова.

«Я до времени не беспокоил ваше благородие, по тому самому, что мне хотелось накрыть их тепленькими. Этот фольклор мне нравится. Я думаю, в воровском и в полицейском языге ес ь неч о художественное.» Стр. 22

Розанов восхищался жаргонными выражениями в роде «Бранделяс»; наконец, ввел темы сыщицкого романа, подробно и с любовью говоря о «Пинкертонах», и использовал их материал, чтобы и на нем провести темы «Людей Лунного света» и тем подновить эту тему «Опавших листьев».

«Есть страшно интересные и милые подробности,—пишет Розанов. В одной книжке идет речь о «первом в Италии во́ре». Автор принес, очевидно, рукопись издателю: но издатель, найдя, что «Король воров» не заманчиво и не интересно для сбыта, зачеркнул это название и надписал свое (издательское) «Королева воров». Я читаю, читаю и жду, когда же выступит королева воров? Оказывается— во всей книжке ее нет. Рассказывается только о «джентльмене-воре.»

Здесь издательский трюк воспринят как художественная подробность.

Замечаний о Шерлоке Холмсе много, особенно в последнем Коробе.

«Дети, вам вредно читать Шерлока Холмса. И, отобрав пачку, потихоньку зачитываюсь сам В каждой 48 страничек. Теперь «Си-

верская—Петербург» пролетают как сон, но я грешу и на сон грядущий иногда до четвертого часа утра. Ужасные истории.»

Как видите, и здесь тема сперва названа и не развертывается. Развертывание она получила во втором Коробе, где даны целые эпизоды в их идейном осмысливаньи. В первом Коробе «Опавших листьев» есть один эпизод очень характерный, где в тексте Шерлок Холмс дан только намеком, и весь смысл применения его—обострение материала, остранение вопроса о браке.

Привожу отрывок:

«Злая разлучница, злая разлучница. Ведьма. Ведьма. Ведьма. И ты смеешь благословлять брак.»

...«семейная история в Шерлоке Холмсе, «Голубая татуировка» и «В подземной Вене». Повенчанная должна была вернуться к хулигану, который зарезал ее мужа, много лет ее кинувшего и уехавшего в Америку, и овладел его именными документами, а также случайно разительно похож на него: этого хулигана насильно оттащили от виски, и аристократка должна была стать его женой по закону церкви.»

Этот прием здесь и важен, а не мысли. «Мысли бывают разные.»

Но не весь материал получил, как я уже говорил, какое то преображенье, часть его осталась не переработанной. В книгах Розанова есть элементы того, что можно определить как Надсоновщину, не подвергшуюся переработке. Таковы, например, полустихи:

«Тихие, темные ночи,
Испуг преступленья,
Тоска одиночества,
Слезы отчаянья, страха и пота труда.
Вот ты религия...
Помощь согбенному,
Помощь усталому,
Вера больного.
Вот твои корни, религия,
Вечные, чудные.»

или: (за корр. фельетона).

«Звездочка тусклая, звездочка бледная,
Все ты горишь предо мною одна,
Ты и больная, ты и дрожащая,
Вот-вот померкнешь совсем.»

То же в прозе.

«Что ты любишь?»
«Я люблю мои ночные грезы, прошепчу я встречному ветру.»

Эти темы и композиция ощущаются как банальные. Очевидно, время их воскрешения еще не пришло. Они еще не достаточно «дурного тона», чтобы стать хорошими.

Здесь все в перемене точки зрения, в подавании вещи заново, сопоставлении ее с новым материалом, фоном. Так же организованы у Розанова и образы.

VI

Образ-троп есть необычайное название предмета, т.-е. название его необычным именем. Цель этого приема состоит в том, чтобы поместить предмет в новый семантический ряд, в ряд понятий другого порядка, например, звезда — глаза, девушка — серая утка, при чем обычно образ развертывается описанием подставленного предмета.

С образом можно сравнить синкретический эпитет, т.-е. эпитет, определяющий, например, звуковые понятия через слуховые и наоборот. Например, малиновый звон, блестящие звуки. Прием этот часто встречался у романтиков.

Здесь слуховые представления смешаны с зрительными, но я думаю, что здесь нет путаницы, а есть прием помещения предмета в новый ряд, одним словом, выведение его из категории. Интересно рассмотреть с этой точки зрения образы Розанова.

Розанов так осознает это явление, приводя слова Шперка (стр. 122):

«Дети тем отличаются от нас, что воспринимают все с такой силой реализма, как это недоступно взрослым. Для нас «стул» есть подробность «мебели». Но дитя категории «мебели» не знает, и «стул» для него так огромен и жив, как не может быть для нас. От этого дети наслаждаются миром гораздо больше нас.»

Эту-то работу и производит писатель, нарушая категорию, вырывая стул из мебели.

ОЧЕРК И АНЕКДОТ

Греция не оставила нам теорию романа, хотя оставила и романы и романные схемы, часть которых жива до сегодняшнего дня. Но к существующему веками роману не было уважения, он был внетеоретичен, да и в русской литературе роман и повесть долго остались внетеоретическим жанром, и, пожалуй, вся теория переводного романа изложена у нас в предисловии переводчика.

Сейчас в таком положении находится внесюжетная проза. Ее удельный вес сейчас и ее историческое значение очень велики,— почти вся работа энциклопедистов, эссэ самых разнообразных видов, русская публицистика и целый ряд произведений русских так называемых беллетристов целиком лежат во внесюжетном жанре.

Но этот жанр существует, не имея родословной, и хотя он количественно даже в своей эстетической части больше всей романной области, но все-таки он требует нового открывания.

Сюжет — это отмычка в дверь, а не ключ. Сюжетные схемы очень приблизительно соответствуют бытовому материалу, который они оформляют. Сюжет искажает материал уже тем самым фактом, что он его выбирает. На основании довольно произвольных признаков. Это очень заметно в истории греческой литературы, которая сосредоточилась в своих темах на изображении конфликтов в нескольких определенных семьях. На формальные причины такого сосредоточия указывает уже Аристотель. Те анекдоты, которые мы сейчас расскажем про современников, происходят из глубины веков.

Когда умер граф Ранцау, то в «Известиях» было напечатано воспоминание об одном его удачном ответе, которым он отпарировал заявление, что будто бы его род происходит от незаконной линии Бурбонов. Вся схема этого ответа: что не моя мать была знакома с Бурбонами, а мой отец, т.-е, что это они мои незаконные родственники; вся эта схема точностью повторяет элегантный разговор, который вел в доме «Елизавєтиной мамы» бессмертный Георг—Английский Милорд.

Те анекдоты, которые мы друг другу рассказываем, такого же почтенного происхождения. Анекдоты, записанные Пушкиным, выходили позднее под названием анекдотов о малороссах, а знаменитый анекдот про еврея, который обязался обучить слона разговору, надеясь на то, что или слон умрет, или шах умрет, или еврей умрет — этот анекдот, но без еврея, записан Болотовым как анекдот, рассказанный Екатерине.

Сюжетная схема с разрешением вещь редкая — это случайное заболевание материала, ее соприкосновение с материалом бывает обыкновенно только в одной точке. Это такая же редкость, как прозрачнохвостые золотые рыбки с глазами-телескопами.

Иногда исторический факт совсем не имеет под собой никакой опоры и сразу создан анекдотом.

Есть, например, рассказ Льва Николаевича Толстого «За что» о поляке, который бежал из Сибири в гробу, в котором будто бы находятся кости его детей. Знатоки Толстого указывают как на источник этого рассказа книгу Максимова «Сибирь и каторга». Действительно, в этой книге на странице 356 находится изложение истории с указанием фамилии женщины, с которой это произошло,—Мигурская. Но тут же есть ссылка, что подробнее факт рассказан у Даля в рассказе «Небывалое в бывалом и бывалое в небывалом».

Такие рассказы существуют. В собрании сочинений Даля случай с поляком напечатан во втором томе (до этого был напечатан в «Отечественных Записках» 1846 года). На 94-ой II-го тома странице рассказан случай с поляком; схема такая же, как у Толстого, т.-е. выдает супругов казак, но у героя нет фамилии, и весь разговор кончается так: «вы говорите, что

были свидетелями этого происшествия... это весьма замечательно не только по странности случая, но и по тому, что это есть исполнение чужого предположения. Кто читал книжку Коцебу «Замечательнейший год моей жизни»... Коцебу рассказывает все это предположением, каким образом приехавшая жена должна была увезти его к себе.

Если вы возьмете самую книжку Коцебу, то там найдете весь этот рассказ, но уже в форме предположения, в виде мечты о побеге.

На стр. 90: «В большой моей горнице хотел я сделать досчатую перегородку, а в самом углу за нею—как шкаф для платья. После того хотел я прежде месяца два жить покойно и, повидимому, довольно с женою моею, а потом притвориться постепенно больным, напоследок и поврежденным в уме. Это бы также продлилось несколько месяцев. А там хотел я в один вечер в темноте положить шубу мою и шапку на берегу Тообла, у проруба, тихонько после прокрасться домой и спрятаться в шкаф, сверху открытый.

Жена моя встревожится.—Меня ищут—находят шубу—явно, что я утопился в прорубе—оставленное письмо подтверждает это. Жена моя в отчаянии—днем она лежит в постели—ночью дает мне пищу.—О происшествии этом донесут в Тобольск, а оттуда—в Петербург. Там положат донесение к стороне и позабудут обо мне.—Через некоторое время жена моя оправится немного и просит подорожной для проезда в Лифляндию, которой нельзя не дать ей.—Она купит большую кибитку на полозьях, в которой можно покойно лежать протянувшись; и подлинно, единственная повозка, в которой удобно отважиться на такое предприятие.»

В этом рассказе Коцебу нет гроба, весь он еще не доигран. Но есть такие подробности, как бегство именно зимой, шуба у проруби и т. д. Таким образом мы видим, что перед нами не обработка писателем (Толстым) внелитературного факта, а скорее приурочивание литературной выдумки (Коцебу—писатель) к определенной местности, к определенной фамилии, запись этой легенды и новая ее литературная жизнь.

Случай этот очень типичен. Даже если мы возьмем список уголовных дел, то мы увидим, что в литературную обработку попадают все одни и те же случаи. Например, я знаю с 18-го века анекдот о ювелире, которого привезли к психиатору, выдав психиатора за покупателя, а ювелира за больного, который все время бредит бриллиантами. И в факте отбора и в факте оформления сюжет играет дефор-

мирующую роль. Для создания типа приходится также приписывать на имя определенного героя в разном контексте существующие факты. И мы опять деформируем.

В настоящее время инерационное значение сюжета особенно выявилось, и деформация материала дошла до крайних пределов. Мы представляем себе борьбу классов не типичнейшим образом, как борьбу в семье, хотя вообще семья классово однородна, по крайней мере чаще всего.

Схема «Два брата» в мотивировке «белой и красной» вместо «добрый и злой» продолжает у нас достаточно потрепанный анекдот о Каине.

Но от сюжета и при том от сюжета фабульного, основанного на кольцевом построении судьбы героя просто отказаться нельзя. Герой играет роль крестика на фотографии, или щепки на текущей воде — он упрощает механизм сосредотачиванием внимания. Мы, например, в кинематографии знаем, что сюжетная лента более интенсивно использует свой материал, чем лента хроникальная. Конечно, мы можем сказать и наоборот, что сюжет вытесняет материал.

Теперь возникает вопрос, чем заменить в прозе сюжет. Элементарнейшей заменой является метод передвижения точки рассказывания, пространственное в путешествии или временное в мемуарах. Здесь у нас чистый интерес к материалу и условный метод перехода от факта к факту.

Нужно, конечно, оговориться, что и мемуары сильно переживают деформирующее влияние приемов искусства. Начало Болотовских мемуаров, вероятнее всего, окрашено Жиль-Блязом. Мемуары Винского с его прямым указанием на шендеизм, конечно, окрашены Стерном. Очень сильно влияние Стерна на мемуары Жихарева.

Современный фельетон представляет собою попытку соединения материала не героем, а рассказчиком. Это разроманивание материала. Метод фельетониста состоит в переведении вещи в другой план не сюжетными способами, фельетонист сравнивает вещи большие с вещами маленькими, пересекая их на каком-нибудь одном слове, или рассказывает какой-нибуд случай, происшедший на Западе, сравнивая его со случаем, происшедшем у нас.

Фельетонист делает в своем фельетоне то, что должен делать идеальный редактор, конечно, не только идеальный,

но и реальный редактор. Когда мы говорим, что роман будет вытеснен газетой, то мы не думаем, что роман будет вытеснен отдельными статьями газеты. Нет, сам журнал представляет собою определенную литературную форму, что было ясно в эпоху создания английской журналистики, когда так отчетливо ощущалось авторство редактора. В настоящее время журнал утратил свою литературную форму, что особенно относится к толстым журналам. Но ощущается органическое лицо в газете, если только она не перегружена материалом справочного и руководящего характера. Но такая газета, как «Красная Газета» первого своего периода, определенно может быть оценена, как литературная форма, при чем общая направленность газеты и общая ее ощутимость находится не только в статьях, но и между статьями. Вообще и в отдельной книжке писателю документальной прозы сейчас легче работать с отрывками, чем с целыми произведениями. В очерковой работе очеркист сейчас, к сожалению, обыкновенно просто закрашивает свой материал беллетристикой, т.-е. вставляет в описание цвет неба, но это занятие бесполезное, тем более, что этот цвет неба берется наизусть, без реального, научного понимания, что такое облака и что они собой обозначают. Но у хорошего очеркиста есть свой эталон сравнения, так Гончаров описывал экзотику на слабо выявленном, но ощутимом фоне природы и быта средней России. Это нахождение основной точки зрения, сдвигающей материал и дающей возможность читателю заново его перестраивать, гораздо более органический прем для очеркиста, чем применение сравнений редко достигающих своей цели.

Развитие литературой факта должно итти не по линии сближения с высокой литературой, а по линии расхождения, и одно из самых главных условий—это определенная борьба с традиционным анекдотом, который сам в себе в рудементе носит все свойства и все пороки старого эстетического метода.

УКАЗАТЕЛЬ

ЛИТЕРАТУРНЫХ ИМЕН И ТЕРМИНОВ.

СОДЕРЖАНИЕ

Василий Аксенов, СКАЖИ ИЗЮМ
Владимир Войнович, АНТИСОВЕТСКИЙ СОВЕТСКИЙ СОЮЗ
Сергей Довлатов, НАШИ
Михаил Булгаков, СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
Осип Мандельштам, ПРОЗА
Алексей Цветков, ЭДЕМ
Владимир Паперный, КУЛЬТУРА ДВА
Фазиль Искандер, КРОЛИКИ И УДАВЫ
Моисей Наппельбаум, НАШ ВЕК: ФОТОГРАФИИ
Семен Липкин, КОЧЕВОЙ ОГОНЬ
Раиса Орлова, ВОСПОМИНАНИЯ О НЕПРОШЕДШЕМ ВРЕМЕНИ
Виктор Соснора, ИЗБРАННОЕ
Андрей Битов, ПУШКИНСКИЙ ДОМ
Юрий Милославский, ОТ ШУМА ВСАДНИКОВ И СТРЕЛКОВ
Инна Лиснянская, НА ОПУШКЕ СНА
Иосиф Бродский, НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ
Исаак Бабель, КОНАРМИЯ
Бахыт Кенжеев, ИЗБРАННАЯ ЛИРИКА
Владислав Ходасевич, СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
Лев Копелев, ХРАНИТЬ ВЕЧНО
Анатолий Гладилин, БОЛЬШОЙ БЕГОВОЙ ДЕНЬ
Владимир Набоков, ПЕРЕПИСКА С СЕСТРОЙ
Анна Ахматова, ЧЕТКИ
Саша Соколов, ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ
Александр Введенский, ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
Андрей Белый, МАСТЕРСТВО ГОГОЛЯ
Филипп Берман, РЕГИСТРАТОР
Булат Окуджава, 65 ПЕСЕН
М. К. Смит, ПАРК ИМЕНИ ГОРЬКОГО
Владимир Набоков, ПЬЕСЫ
Саша Соколов, ПАЛИСАНДРИЯ